اردو ناول کے اسالیبِ بیان

(تحقیقی و تنقیدی جائزہ)

مقالہ برائے پی ایچ۔ڈی (اردو)

(۲۰۲۰ء)

مقالہ نگار

قیصرہ ناہید

ریسرچ اسکالر پی ایچ۔ڈی (اردو)

نگران

ڈاکٹر ضیاء الحسن

پروفیسر شعبۂ اردو

شعبۂ اردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

ابوّ کے نام

پ :۱–جنوری۱۹۵۹ء – م :۱۲–جون۲۰۱۷ء

فہرست

دیباچہ

اُردو ناول (آغاز ۱۸۶۹ء تا ۲۰۲۰ء) کے اسالیبِ بیان سے متعلق یہ مقالہ چار ابواب پر مشتمل ہے۔ باب اوّل میں ناول کے فن اور اسلوب سے متعلق الگ الگ مباحث کو سمیٹنے کے بعد باب دوم میں اردو ناول کے تشکیلی دور (۱۸۶۹ء تا ۱۸۹۹ء) کے ابتدائی ناول نگاروں : نذیر احمد دہلوی، رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر اور مرزا ہادی رُسوا کے ساتھ اُن کے پیرو کاروں از قسم : حکیم محمد علی طیب، سجّاد حسین کسمنڈوی، منشی سجّاد حسین، راشد الخیری، رشیدۃ النساء بیگم، اکبری بیگم، بیگم مولوی سراج الدین احمد، بیگم سیّد ہمایوں مرزا، محمدی بیگم اور نذر سجّاد کے تمثیلی انداز کے اصلاحی ناولوں کے اسالیبِ بیان کی نشان دہی کی گئی ہے۔ نیز اسی باب میں ۱۹۴۷ء سے پہلے سامنے آنے والے جدید رومانی اور ترقی پسند ناول نگاروں از قسم نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھ پوری، حجاب امتیاز علی، پریم چند، قاضی عبدالغفار، عزیز احمد، سجّاد ظہیر، عصمت چغتائی اور کرشن چندر کے رومانی اور ترقی پسندانہ اسالیب زیرِ بحث رہے۔

باب سوم ۱۹۴۷ء تا ۲۰۰۰ء کی نصف صدی سے زیادہ درمیانی مدّت میں سامنے آنے والے ناول نگاروں : محمد احسن فاروقی، رامانند ساگر، قرۃ العین حیدر، ابراہیم جلیس، فضل احمد کریم فضلی، شوکت صدیقی، ممتاز مفتی، جمیلہ ہاشمی، عبداللہ حسین، خدیجہ مستور، رضیہ فصیح احمد، الطاف فاطمہ، رشیدہ رضویہ، حیات اللہ انصاری، فرخندہ لودھی، سیّد شبیر حسین، واجدہ تبسّم، انیس ناگی، انتظار حسین، صلاح الدین پرویز، انور سجّاد، بانو قدسیہ، مستنصر حسین تارڑ، الیاس احمد گدّی اور اقبال مجید سے متعلق ہے، جس میں اسالیبِ بیان کا تنوع توجہ طلب ہے۔

باب چہارم، اکیسویں صدی میں سامنے آنے والے ناول نگاروں : غضنفر، وحید احمد، احمد بشیر، حسن منظر، مرزا اطہر بیگ، شمس الرحمن فاروقی، صلاح الدین عادل، انیس اشفاق، خالد جاوید، اختر رضا سلیمی، سیّد محمد اشرف، مرزا حامد بیگ اور سیّد کاشف رضا سے متعلق ہے۔ ان ناول نگاروں کے ہاں اسالیبِ بیان کے سب سے زیادہ تجربات دیکھنے کو ملے۔

ایسا نہیں کہ اردو ناول کے آغاز ۱۸۶۹ء تا اکیسویں صدی عیسوی ۲۰۲۰ء کے ڈیڑھ سو سالہ دورانیے میں صرف یہی ناول نگار سامنے آئے۔ موضوعات کے حوالے سے بلاشبہ کئی ایک قابلِ ذکر ناول اور بھی ہیں لیکن اس مقالہ کے طے شدہ موضوع کے تحت ہمارا سروکار صرف متنوع اسالیبِ بیان کے حامل ناول نگاروں سے تھا، جن تک محدود رہنا پڑا۔ تاہم اردو کی ادبی دنیا کے اہم مراکز پاکستان اور بھارت سے ناول نگاروں کے چُناؤ میں کسی قسم کی تخصیص روا نہیں رکھی گئی۔

استادِ محترم پروفیسر ڈاکٹر ضیاء الحسن کی نگرانی میں اِس مقالہ کا موضوع اردو ناول کے اسالیبِ بیان طے پایا تھا، لہٰذا میں جب کبھی اسلوب پر بات کرتے ہوئے بھٹک کر زبان کے مباحث کی طرف چل نکلی تو انھوں نے بروقت درست سمت نمائی

کی۔جس کے لیے میں ان کی تہ دل سے شکر گزار ہوں۔

میں اپنے شریک حیات محمد عبداللہ خاں کی بھی ممنونِ احسان ہوں، جو میری تعلیمی اور تحقیقی سرگرمیوں میں کبھی رُکاوٹ نہیں بنے۔ نہ صرف یہ بلکہ کٹھن حالات میں ہمیشہ میری دلجوئی اور معاونت کی۔

قیصرہ ناہید

باب اوّل:

ناول اور اسلوب

(i) ناول کا فن

مغربی صنف 'ناول' (Novel) کا نام اطالوی زبان کے لفظ 'Novela' سے نکلا، جس کے معنی ''نیا'' کے ہیں۔ 'نیا' اس حوالے سے کہ یہ 'A Tale' اور 'A Fable' کی ایک حقیقت پسندانہ ارتقائی شکل ہے، جو صنعتی دور میں سامنے آئی۔ کہانی سننا اور سنانا انسان کی فطرت میں داخل ہے۔ جب اسے فرصت تھی تو ایسے قصّے پسند کرتا تھا جن میں خیالی دنیا کی مُحیر العقول باتیں ہوں تا کہ اُس کے تخیل کو خوب سیر کرنے کا موقع ملے۔ لیکن جیسے جیسے انسان کا ذہن سائنسی فکر سے آشنا ہوا تو نئے طرزِ احساس نے 'ناول' کو جنم دیا۔ ناول کی اہمیت اس حقیقت میں مُضمر ہے کہ اس صنف نے انسان کو حقائق سے آنکھیں چار کرنا سکھایا اور یوں حقائق سے بعید دنیا اور محلاتی زندگی سے اجتناب کر کے ناول میں خالصتاً عام انسان کی زندگی پر توجہ مرکوز کی گئی۔ جب دیو، پریوں، جنّات اور قدیمی بالا دست طبقے (بادشاہوں اور شہزادیوں) سے توجہ ہٹی تو ناول میں موضوعی سطح پر تہذیب، تمدّن، سیاست، معاشرت اور خالصتاً انسانی طرزِ زیست نے جگہ بنائی۔ یوں حقیقی انسان کے مسائل و مصائب، اُس کی امنگیں اور آرزوئیں، اُس کے غم اور خوشیاں ناول کا موضوع بن گئے اور ناول کی صنفی حیثیت بھی متعین ہو گئی۔

ہر ناول کا ایک وجودی تناظر بھی ہوتا ہے۔ یوں ہر ناول پڑھ چکنے کے بعد ہم اپنی زندگی جینے کے علاوہ ایک اور زندگی بھی جی سکتے ہیں۔ یعنی ہم جتنے ناول پڑھیں گے، اُتنی زندگیاں جیئیں گے۔

''انسائیکلو پیڈیا برٹینکا'' میں ناول کے ضمن میں تحریر ہے:

> *"A fictilion prose narrative or tale of considerable length (now usually one long enough to fill one or more volumes) in which characters and actions representative of the real life of past or present times are portrayed in a plot or less completely."*[۱]

ناول کے سلسلے میں ویبسٹر کی لغت میں درج ہے:

> *"A fictitious prose narrative of considerable length portraying characters actions and scenes representative of real life in a plot or more less intricacy.*[۲]

تین سو سال پہلے برطانیہ میں ناول نگاری کا آغاز ہوا۔ ڈینیل ڈیفو (Daniel Defoe) پہلا ناول نگار تھا۔ وسط ۱۸ویں صدی تک ناول کا لفظ اور تصوّر دونوں نئے تھے، بہر کیف اتنا طے ہے کہ ناول محض طوالت کے پیمانے پر نہیں ناپا جا

سکتا۔مگر داستان کے مقابلے میں ناول مختصر بھی ہوسکتا ہے۔ یہ اب ایک مستقل نثری صنف ادب ہے۔جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے، یہ صنف داستان اور تمثیل نگاری کے مقابلے میں جدید ہے جب کہ دنیائے ادب کی قدیم ترین اصنافِ ادب داستانیں اور تمثیل رہی ہیں، جوفنِ تحریر سے پہلے وجود میں آ گئی تھیں۔ڈاکٹرمحمد احسن فاروقی کہتے ہیں:

''قصّہ سے لطف اندوز ہونا ہماری فطرت میں داخل ہے انسان ہمیشہ سے قصّہ میں دلچسپی لیتا ہے اور لیتا رہے گا کوئی کہانی خواہ کسی طرح بیان کی جائے ہمارا دھیان اس طرف لگ جاتا ہے۔ ہمارا کوئی عزیز دوست کہیں سے واپس آئے ہم اس کے حالات سننے کے لیے بے قرار ہوجاتے ہیں۔اگر کوئی شخص کسی واقعہ کو یوں شروع کرے ''آج عجیب بات ہوئی'' تو ہم سننے کے لیے بیتاب ہوجاتے ہیں۔اور جب تک وہ بات پوری نہ کردے ہمیں تسلی نہیں ہوتی۔اگر سڑک پر جاتے ہوئے ہم کچھ لوگوں کو غل غپاڑہ مچاتے ہوئے دیکھتے ہیں تو فوراً دریافت کرتے ہیں کہ کیا قصّہ ہے۔الغرض قصّہ کے ساتھ دلچسپی ایک فطری امر ہے۔''(۳)

جب تحریر کا رواج ہوا تو 'داستان سرائی' کی جگہ 'داستان نگاری' ہونے لگی۔مقصد ایک ہی تھا، یعنی انسانی ذوقِ تجسس کی تشفی۔اَن دیکھی دُنیائیں آباد کی جائیں، خواہ خواب وخیال کی دنیا میں طلسماتی فضا عام ہو اور فوق الفطری اور فوق البشری تذکروں سے ذہنی آسودگی میسر آئے۔جب کہ ناول میں ارضیت ہوتی ہے اور تخیل کی جگہ واقعیت ہوتی ہے۔ناول ایک جدید صنف ادب یوں ہے کہ مافوق الفطرت عناصر، طول کلامی اور غیر فطری پن کے جواب کے طور پر وقت کے مطالبے کو پورا کرنے کے لیے ۱۸ ویں صدی عیسوی میں اس وقت وجود میں آئی جب مغرب میں صنعتی انقلاب نے ایک نئے معاشرے کو جنم دیا۔

۱۸ ویں صدی کے دوسرے عشرے میں ناول نگاری شروع ہی اس وقت ہوئی جب انسانی تہذیب اپنی ایک خاص پختگی کو پہنچ گئی تھی۔ یہ پختگی ذہنی تھی اور عملی اقدام بھی۔ داستانوں میں سنی سنائی کو زیادہ دخل ہوتا تھا۔عمل سے اس کا واسطہ برائے نام تھا۔جب کہ ناول صنعتی انقلاب کی دین ہے۔اس طرح ناول تفریحی مشغلہ یا محض تفننِ طبع کی چیز نہیں حقیقی زندگی کا آئینہ ہے۔اب اگر یہ سوال کیا جائے کہ ناول کیا ہے؟ تو اس کا مختصر ترین جواب یہ ہوگا کہ ناول انسانی زندگی کا بھرپور مطالعہ ہے۔ یہ زندگی کے اہم واقعات کا بیان نہیں بلکہ حقیقت کی سچی تصویر ہے۔اس حوالے سے ڈاکٹر مسیح الزّماں کا کہنا ہے کہ:

''ناول میں زندگی کی عام حقیقتوں کی سچائیاں ایسے انداز میں واضح کی جاتی ہیں کہ پڑھنے والوں کو گہرا شعور ہوجائے۔اس کے کردار غور وفکر کے لیے زندگی کا ایسا قماش *(pattern)* پیش کرتے ہیں، جو زندگی کا مماثل بنیں بلکہ زندگی کی سچائیوں کا ترجمان ہے۔ناول زندگی کی کاربن کاپی نہیں بلکہ زندگی کے ایسے تصوّر کا اظہار ہے، جس نے ان کی سچائیوں کی عمومیت کو اپنے اندر جذب کرلیا۔''(۴)

ڈاکٹر عبدالسلام خورشید کے مطابق افسانوی ادب میں ناول اور ڈراما دونوں انسانی زندگی کے تماشے کو پیش کرتے ہیں۔مگر دونوں میں فرق یہ ہے کہ ڈراما نگار اپنے خیالات کے اظہار میں صرف عمل سے واسطہ رکھتا ہے، جب کہ ناول نگار کی شخصیت بھی ناول میں جھلکتی ہے۔ناول نگار، ڈراما اور مصوّری، دونوں کے مرکب سے کام لیتا ہے۔ڈاکٹر خورشید الاسلام نے اس کے ثبوت میں ہنری جیمز *(Henry James)* اور ٹالسٹائی *(Leo Tolstoy)* کی مثال دیتے ہوئے کہا ہے کہ:

''ایک نے ناول کو ڈرامابنانے کی کوشش میں اس کے دائرے کو تنگ کر دیا، دوسرے یعنی ٹالسٹائی نے ڈرامااور مصوّری دونوں سے کام لے کر نہ صرف انسانی اعمال اور اُن کے محرکات کو بلکہ زمان و مکان کو بھی بحیثیت کرداروں کے ہمارے سامنے لاکھڑا کیا۔''(۵)

برطانیہ کا ڈینیل ڈیفو (Daniel Defoe)(۱۶۶۰ء۔۱۷۳۱ء) انگریزی کا پہلا ناول نگار ہے۔ اُس کا پہلا ناول رابنسن کروسو (Robinson Crusoe) 1719ء میں لندن سے شائع ہوا، جو مہماتی ناول تھا۔ سیموئل رچرڈسن (Samuel Richardson)(۱۶۸۹ء۔۱۷۶۱ء) کا تعلق بھی برطانیہ سے تھا۔ اس کا ناول پمیلا ("Pamela or Virtue Rewarded") لندن سے ۱۷۴۰ء میں شائع ہوا۔ ۱۸ویں صدی عیسوی ہی میں ہنری فیلڈنگ (Henry Fielding) کا ''جوزف اینڈریوز'' (۱۷۴۲ء) سامنے آیا۔ سیموئل رچرڈسن کا پمیلا خطوط کے انداز میں لکھا گیا ایک حزنیہ ناول تھا اور فیلڈنگ کا مزاحیہ۔ ڈینیل ڈیفو اور سیموئل رچرڈسن ناول کے ذریعے معاشرے کی اخلاقی برائیوں کو دور کرنے کے خواہاں تھے جب کہ ہنری فیلڈنگ نے ایک طرح سے سیموئل رچرڈسن کے حزنیہ ناول پمیلا کی پیروڈی لکھی تھی۔ فیلڈنگ ناول کو "Comic epic poem in prose" قرار دیتا ہے۔ اس کے خیال میں ناول کو المیہ نہیں طربیہ ہونا چاہیے۔

بقول ڈاکٹر محمد احسن فاروقی ان تین ابتدائی ناول نگاروں کی کامیابی کے بعد اسکاٹ لینڈ کا ناول نگار ٹوبیاز جارج اسمالٹ (Tobias George Smollet) بحری زندگی کے تجربے کے ساتھ "Roderick Random" لکھ کر سامنے آیا۔ اُس کے بعد ناول نگاری میں موضوعات/ پلاٹ کے نت نئے تجربات ہونے لگے۔ لارنس اسٹرن (Laurence Sterne) فنِ ناول نگاری میں پہلا جدّت نگار ہے۔ وہ کلیسا کا پادری ہونے کے باوجود طبعاً آزاد منش تھا۔ اُس کے ہاں جذبات کی شدّت ہے۔ اُس نے فرانس کے سفر کو بھی اپنے ناول "A Sentimental Journey" میں خوب برتا۔ وہ مُبصر حیات ہے، مزاح نگار ہے۔ اُس نے ناول لکھتے ہوئے جملوں اور قواعد کو جان بوجھ کر توڑا ہے۔ اُس کے بعد تو ناول نگاری میں موضوع/ پلاٹ کی کوئی قید نہ رہی۔ (۶)

ڈینیل ڈیفو (Daniel Defoe) نے ۱۸ویں صدی عیسوی کے دوسرے عشرے (۱۷۱۹ء) میں انگریزی کا پہلا ناول رابنسن کروسو لکھتے ہوئے بقول علی عباس حسینی دو چیزوں پر زور دیا ہے:

''ایک تو یہ کہ ناول نگار کو حقیقت نگار ہونا چاہیے، دوسرے یہ کہ اسے کوئی نہ کوئی اخلاقی سبق دینا چاہیے۔ اس لیے کہ اگر قصہ حقیقت پر مبنی نہ ہوگا تو جھوٹا ہوگا اور اس کی تصنیف کے ذریعے مصنف جھوٹ بولنے کا عادی ہو جائے گا، وہ کہتا ہے :
''قصّہ بنا کر پیش کرنا بہت ہی بڑا جرم ہے، یہ اس طرح کی دروغ بافی ہے جو دل میں ایک بہت بڑا سوراخ کر دیتی ہے جس کے ذریعے جھوٹ آہستہ آہستہ داخل ہو کر ایک عادت کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ہنری فیلڈنگ جو انگریزی ناول کے عناصر اربعہ میں سے ہے، اس فن کی تعریف میں یوں لکھتا ہے ''ناول نثر میں ایک طربیہ کہانی ہے۔'' یعنی اُس کے نزدیک المیہ کہانی ناول کے موضوع سے باہر ہے، وہ اس طرح سیموئل رچرڈسن کے اس نکتۂ نظر کو رد کرتا ہے کہ کہانی کی غرض ''نیکی اور اخلاق کا سدھارنا ہے'' فیلڈنگ اسے تفریح و تفنن کا آلہ سمجھتا ہے۔ اور ہنسنے ہنسانے کا ذریعہ۔ اُس کا ہم عصر

جارج اسمولٹ اس نئے فن کو ان الفاظ میں بیان کرتا ہے "ناول ایک پھیلی ہوئی بڑی تصویر ہے جس میں ایک مقررہ پلاٹ کے واضح کرنے کے لئے زندگی کے کردار مختلف جماعتوں کے ساتھ رکھ کر مختلف پہلوؤں سے دکھائے جاتے ہیں۔" یہ تعریف بھی فیلڈنگ کی تعریف کی طرح ناقص ہے، اس لئے کہ اس میں سارا زور پلاٹ پر ہے نہ کہ کردار پر۔۔۔۔البتہ تعجب ہوتا ہے اسٹونسن پر، کہ وہ عہد وکٹوریہ کا مصنف ہونے کے باوجود ناول کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے "ناول ایک ایسی نقل نہیں کہ اس کا فیصلہ اصل پر رکھ کر کیا جائے، بلکہ وہ زندگی کے کسی خاص پہلو یا نکتۂ نظر کی وضاحت ہے۔"(۷)

اسٹونسن کی اس تعریف کا اطلاق نہ تو ٹالسٹائی کی معرکہ آرا تصنیف جنگ و صلح *War and Peace* پر ہو سکتا ہے اور نہ سرشار کے فسانۂ آزاد پر۔ نہ شالوخوف کے سلسلہ ڈان (Don Series) پر، نہ مارگرٹ مچل *(Margaret Michel)* کی گان وِتھ دی ونڈ *(Gone with the Wind)* پر۔ اور ظاہر ہے کہ جو تعریف ان مسلّمہ کتابوں کے لئے مانع ہو، وہ جامع نہیں ہو سکتی۔ لیکن یہ اس زمانے کی تعریفیں ہیں جب ناول کا فن نیا نیا تھا۔ لیکن ان تعریفوں سے یہ ضرور پتا چلتا ہے کہ فن ناول نگاری نے کیسے کیسے موڑ کاٹے۔ یہاں تک کہ ایک وقت آیا جب انگلستان کی ایک ناول نگار کلارا ریوز *(Clara Rivas)* اس فن کی یوں وضاحت کرتی ہے:

"ناول اُس زمانے کی زندگی اور معاشرت کی سچی تصویر ہے جس زمانے میں وہ لکھا جائے۔" پولینڈ کا رہنے والا اور انگریزی میں ناول *"Heart of darkness"* کا مصنف جوزف کونریڈ کہتا ہے: "ایک ناول اس کے سوا اور کیا ہے کہ ہمیں اس کے ذریعے دوسرے انسانوں کے وجود کا یقین آ جاتا ہے اور اس یقین میں اتنی شدت پیدا ہو جاتی ہے کہ ہم اسے تخئیلی جامہ دے کر حقیقت سے بھی زیادہ واضح بنا دیتے ہیں۔" فرانس کا فطرت نگار ایمائل زولا کہتا ہے "ناول خیالاتِ انسانی کا تجزیہ ہے اور ان کے مظاہر کا ایک ریکارڈ۔"۔۔۔ایک اور فرانسیسی مصنف فوریٹر *(Faiortier)* ناول کی ہیئت وصورت سے بحث کرتے ہوئے کہتا ہے: "یہ ضروری ہے کہ قصوں کا مواد اور ان کے کرداروں کی سیرتیں ہماری سیرتوں سے اس قدر مشابہ ہوں کہ ہم ان میں اپنے روزانہ کے ملنے والوں کو شناخت کر سکیں۔"(۸)

علی عباس حسینی کے مطابق نقل کو مطابق اصل بنانے اور ناول کو حقیقت نگاری تک محدود رکھنے کے اسی خیال نے انگلستان کے لیے مایہ ناز ادیب ایچ، جی ویلز *(Herbert George Wells)* کو یہ لکھنے پر مجبور کیا ہے: ہر اچھے ناول کی پہچان اس کی حقیقت نگاری ہے، اس کی غرض زندگی کی نمائش ہے، اس کو حقیقی زندگی اور سچے واقعات پیش کرنا چاہیے نہ کہ ایسی زندگی اور ایسے واقعات جو کتابوں سے لیے گئے ہوں۔ اس لیے اسے تجربہ کا مشاہدہ، صحیح افواہ اور نئے خیال کے علاوہ کچھ نہ ہونا چاہیے، جنھیں دوسرے الفاظ میں دہرایا جائے اور دوسرے موقعوں پر لگا دیا جائے۔" ناول نویس وڈراما نگار آرنلڈ بنٹ *(Arnold Bennet)* اسی خیال کی تائید ان الفاظ میں کرتا ہے کہ ناول نگار وہ ہے جو زندگی کا غائر مطالعہ کرے اور اس سے اس قدر متاثر ہو کہ وہ اپنے مشاہدے کا حال دوسروں سے بیان کیے بغیر نہ رہ سکے اور اپنے جذبات کے اظہار کے لئے قصہ گوئی کو سب سے زیادہ موزوں ومناسب ذریعہ وآلہ سمجھے۔ علی عباس حسینی نے ناول سے متعلق ان مغربی ناول نگاروں کی آراء کے ساتھ امراؤ جان ادا کے مصنف مرزا ہادی رسوا کی رائے بھی درج کی ہے۔ ملاحظہ ہو:

''ناول نویس ان واقعات کو علی العموم تحریر کر دیتا ہے جو اس نے اس زمانے میں دیکھے ہیں یا اسے دوسری عبارت میں یوں کہیے کہ تصویریں ہیں کہ دل و دماغ کے مرقع میں موجود ہیں کہ انھیں کی نقل اتار اتار کر ناظرین کو دکھاتا ہے۔ مگر یہ ان ناول نویسوں کا ذکر ہے جنھوں نے اس فن خاص میں فطرت کو اپنا معلم بنایا ہے، جو ناول نویس اس باریکی کو نہیں جانتے دھوکا کھاتے ہیں، کسی قصے کو دلچسپ بنانے کے لیے اصل حقیقت سے دور ہو جانا ایسی غلطی ہے جس سے لکھنے والے کی قلعی کھل جاتی ہے۔ فطرت میں جو چیزیں پائی جاتی ہیں ان سے بہتر مثالیں ہم کو نہیں مل سکتیں۔'' اسی موقع پر مرزا رسوا اپنے ہم عصر تاریخی ناول نگاروں پر طنز کرتے ہوئے اپنے اس نظریے کی مزید وضاحت یوں فرماتے ہیں : ''ہماری تخئیل اس قدر وسیع نہیں کہ ہزاروں برس پہلے کے نقشے دکھا سکیں۔ اس کے ساتھ ہم اس کو بھی معیوب جانتے ہیں کہ اگلے پچھلے واقعات میں خلط مبحث کر کے ایسی نئی چیزیں پیدا کریں جو نہ اس زمانے کے موافق نہ اس زمانے کے مطابق۔''(۹)

انیسویں صدی کے مغربی ناقدین میں سے سر والٹر ریلے *(Sir Walter Raleigh)* پہلا نقّاد ہے، جس کے خیال میں ''صحیح معنوں میں ناول وہ ہے جس کا موضوع روزانہ زندگی ہے اور جس کا ذریعہ حقیقت نگاری ہے۔''(۱۰)

جب کہ اُسی دور کے پروفیسر بیکر *(Prof. Becker)* کی تعریف زیادہ جامع و مانع ہے۔ انگریزی زبان کا یہ مؤرخ و ناقد کہتا ہے :

''ناول نثری قصے کے ذریعے انسانی زندگی کی ترجمانی کرتا ہے۔ وہ بجائے ایک شاعرانہ وجذباتی نظریۂ حیات کے ایک فلسفیانہ، سائنٹیفک یا کم سے کم ایک ذہنی تنقید حیات پیش کرتا ہے۔ قصے کی کوئی کتاب اس وقت تک ناول نہ کہلائے گی جب تک وہ نثر میں نہ ہو، حقیقی زندگی کی ہو بہو تصویر یا اس کے مانند کوئی چیز نہ ہو، اور ایک خاص ذہنی رجحان (نقطۂ نظر) کے زیر اثر اس میں ایک طرح کی یک رنگی و ربط نہ موجود ہو۔''(۱۱)

پروفیسر بیکر *(Becker)* کی اس تعریف نے ناول کے لیے چار شرطیں لازم کر دیں۔ قصہ ہو، نثر میں ہو، زندگی کی تصویر ہو، اور اس میں ربط و یکرنگی ہو، یعنی یہ قصہ صرف نثر ہی میں لکھا ہوا نہ ہو، بلکہ حقیقت پر مبنی ہو اور کسی خاص غرض، مقصد یا نکتہ نظر کو بھی پیش کرتا ہو۔ ظاہر ہے کہ انسان کے لیے اہم ترین مطالعہ خود انسانی زندگی ہے۔ 19ویں صدی عیسوی ہی میں ڈپٹی نذیر احمد دہلوی بھی اس حقیقت کو جان گئے تھے۔ اس لیے کہتے ہیں :

''جو دنیا کے حالات پر کبھی غور نہیں کرتا اس سے زیادہ کوئی بیوقوف نہیں ہے، اور غور کرنے کے واسطے دنیا میں ہزاروں طرح کی باتیں ہیں لیکن سب سے عمدہ اور ضروری آدمی کا حال ہے۔ غور کرنا چاہیے کہ جس روز سے آدمی پیدا ہوتا ہے، زندگی میں مرنے تک اس کو کیا کیا باتیں پیش آتی ہیں اور کیونکر اس کی حالت بدلا کرتی ہے۔''(۱۲)

بیسویں صدی کے ناول میں موضوع، تکنیک اور اسالیب کے لاتعداد تجربات دیکھنے کو ملے۔ نتیجہ کے طور پر ناول کی تعریف بھی کچھ کی کچھ ہوگئی۔ ڈی ایچ لارنس کہتا ہے :

''ناول ہی ایک روشن کتابِ زندگی ہے۔ کتابیں زندگی نہیں ہوتیں، محض خلائے اثیر میں تھرتھراہٹیں ہوتی ہیں۔ مگر ناول بطور ایک تھرتھراہٹ کے سالم زندہ بشر کو لرزش میں لا سکتا ہے جو کہ شاعری، فلسفہ، سائنس یا کسی اور کتابی تھرتھراہٹ سے

بڑھ کر ہے۔،،(۱۳)

کلیم الدین احمد رقم طراز ہیں:

’’ناول انسانی تجربوں کے امکانات کا پتا لگاتا ہے،شعور کے نہاں خانوں کو ٹٹولتا ہے۔جذبات،خیالات کی پیچیدہ تاریک اور دشوار گزرگاہوں کو منوّر کرتا ہے، فرد اور سماج کے تعلقات کی نازک گتھیوں کو سلجھاتا ہے، حیات وکائنات کی اتھاہ گہرائیوں میں غوطہ لگاتا ہے۔،،(۱۴)

یوں ناول کا کینوس اتنا وسیع ہوتا ہے کہ اس میں سب کچھ سما جاتا ہے، کوئی گوشہ خالی نہیں رہتا، حیات وکائنات کے اسرار کو گویا منکشف کرتا ہے۔اس فن کے عظیم امکانات ہی نہیں، عظیم مقاصد بھی ہو سکتے ہیں۔اسی لیے وارث علوی کا کہنا ہے کہ:

’’ناول کا سب سے اہم کام دریافت ہے، انکشاف ہے، صداقت کی تلاش ہے، حقیقت کی اتھاہ پانے کی کوشش ہے۔‘‘

انھوں نے مزید کہا ہے کہ:

’’شاعری تو آدھی زمین سے اوپر ہوتی ہے آدھی نیچے۔ناول خالص زمین کی چیز ہوتا ہے۔،،(۱۵)

ہم ناولوں میں کیا ڈھونڈتے ہیں؟ دانش وروں کی روش یا محض نئے خیال کی سنسنی؟ اس سوال کا جواب ہمیں سیّد محمد عقیل کی اس تحریر میں ملتا ہے:

’’قصّہ یا واقعہ لیتے وقت یہ سمجھتے رہنا چاہیے کہ ان کا گھیرا کتنا ہے۔اگر واقعہ یا قصّہ عالمی اثر انگیزی نہیں رکھتا یا انسانوں کی زندگی کے اہم مسئلوں کو یہ واقعہ نہیں چھوتا یا کسی انسانی تہذیب یا مسئلہ یا بحران کا مظہر نہیں بنتا تو ایسا قصّہ اپنی اہمیت منوا نہیں سکتا۔خواہ فنکار نے اس پر کتنی ہی محنت کیوں نہ کی ہو۔،،(۱۶)

یہ بات یادرکھنے کی ہے کہ جب فکر وفن کا خلاقانہ امتزاج ہوتا ہے تبھی جا کر فن، فلسفہ بنتا ہے اور فکشن کے سلسلے میں ڈی۔ایچ۔لارنس *(D. H. Lawrence)* نے تو بہت پہلے ہی کہہ دیا تھا کہ فکشن جب تک فلسفہ نہ بن جائے، بڑا فکشن نہیں بن سکتا۔ڈی ایچ لارنس نے تو یہ تک کہہ دیا:

’’میں زندہ انسان ہوں اور جب تک میرے بس میں ہے، میرا ارادہ زندہ انسان رہنے کا ہے۔اسی لئے میں ایک ناولسٹ ہوں اور چوں کہ میں ناولسٹ ہوں، اسی لئے میں اپنے آپ کو کسی سنت، کسی سائنٹسٹ، کسی فلسفی، کسی شاعر سے بہتر سمجھتا ہوں جو زندہ انسان کے مختلف حصّوں کے بڑے ماہر ہیں مگر پورے انسان تک نہیں پہنچے۔ناول زندگی کی ایک روشن کتاب ہے۔کتابیں، زندگی نہیں، یہ صرف ایتھر میں ارتعاشات ہیں لیکن ناول ایک ایسا ارتعاش ہے جو پورے زندہ انسان کے اندر لرزش پیدا کر سکتا ہے۔یہ ایک ایسی چیز ہے جو شاعری، فلسفے، سائنس یا کسی اور کتابی ارتعاش کے بس کی بات نہیں۔،،(۱۷)

فرانسیسی اور انگریزی ادب میں ناول کی تکنیک اور اسلوب پر تو برسوں سے لکھا جا رہا ہے اور اب تو یہ بھی لکھا جا رہا ہے کہ ناول پڑھا کس طرح جائے۔برطانیہ کے نقّاد جان سودرلینڈ *(John Suderland)* کی کتاب *"How to read a*

"novel" کاان دنوں خاصا چرچا ہے۔

یہ سوال اس لیے پیدا ہوا کہ جس طرح ناول لکھنے کے آداب ہیں، اسی طرح ناول پڑھنے کے بھی تو آداب طے ہو جانا چاہئیں۔ اس لیے کہ کسی بھی ملک کے رہنے والوں کے تخیل کی پرواز کا اندازہ اُن کی شاعری سے ہوتا ہے مگر اس کی تہذیب کی روح اس کے ناولوں میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ ناول کا فکر وفن انسانی تصوّر و تخیل نہیں بلکہ انسانی رشتے ہیں۔ رشتوں کی پیچیدگی و خمیدگی، صراط مستقیم کی طرح نہیں ہوتی یعنی اس میں کوئی مقررہ طے شدہ حقیقت نہیں ہوتی بلکہ اپنی تمام تر پیچیدگی کو ناول تہذیب ومعاشرت کے ارتقائی عمل بھی پیش کرتی ہے اور نئ سے نئ حقیقت بھی دریافت کرتی چلتی ہے۔ اس دریافت میں فرد کی انفرادی اور اجتماعی زندگی سب داخل ہوجاتے ہیں۔ باطنی و خارجی انقلابات، تغیرات، نفسیات یعنی بغیر اعلان کئے ہوئے ناول میں انسانی ذہن کی تاریخ محفوظ ہوجاتی ہے۔ اُس ذہنی تاریخ وتہذیب کے اتنے رنگ ہوتے ہیں کہ انسانی ذہن کو ایک وحدّت میں دیکھنا تقریباً ناممکن ہے۔ کلیم الدین احمد نے کہا ہے:

> ''ناول میں قصّہ نہیں بلکہ قصّے ہوتے ہیں۔ ایک مرکزی قصّہ ہوتا ہے اور کچھ ضمنی قصّے ہوتے ہیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ قصے ضروری ہیں یا غیر ضروری...''(۱۸)

عہدِ جدید میں ناول حقیقت کے اور قریب آیا ہے جسے Realism کہا گیا۔ پھر ناول Realism سے Naturalism تک پہنچا۔ اسی لیے گذشتہ برسوں میں دنیا کے جتنے بڑے انعامات ہیں جیسے ''نوبیل ادبی انعام'' یا ''بکّر انعام''، وہ ناول نگاروں ہی کو ملے ہیں۔ اور ایسا کیوں نا ہوتا یہ کائنات، یہ انسان کتنی بے پایاں تخلیقی وسعتوں اور امکانات کے حامل ہیں۔ انسان کے احساسات اور جذبات کی دنیا میں کیسی رنگا رنگی، انسانی تعلقات کی دنیا میں کیسا تنوّع ہے۔ فرد کے مشاہدات اور تجربات کتنے مختلف ہیں۔ فطرت انسانی کس قدر بھید بھری ہے۔ ان تمام باتوں کا شعور ہمیں ناول ہی عطا کرتے ہیں۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ ناول لکھنا آسان کام نہیں۔ تفکر میں گہرائی اور خلوص کیسے آئے؟ وہ جاگتا خواب vision جو ناولسٹ دیکھتا ہے، اس کے جوہر تک کیسے پہنچا جائے اور کس اسلوب میں دکھایا جائے؟ اس تک رسائی ہر ناول نگار کے حصّے میں نہیں آتی۔ اعلیٰ پائے کا ناول لکھنے کی دقتیں الگ۔ جب کہ نظریاتی حوالوں سے لکھے گئے ناولوں کی مخالفت میں بھی کوئی کسر نہیں اُٹھا رکھی گئی۔

پریم چند، شرر و سرشار کے ناولوں کی مخالفت مذہبی طبقہ کی طرف سے ہوئی۔ پریم چند کی مخالفت سرمایہ دارانہ نظام نے تو کی ہی ان لوگوں کی طرف سے بھی مخالفت ہوئی جو رومانی اشتراکیت یا اشتراکی رومانیت کے قائل تھے۔ آگ کا دریا کی مخالفت ہوئی۔ اس لیے کہ ناول سماجی حریت، جمہوریت، انسانی واداری حفاظت کا صُور پھونکتا ہے۔ اخلاق و ایثار کا پیغام دیتے ہوئے اضطراب واحتجاج کی راہ ہموار کرتا ہے۔ اسی لئے ابتداء سے ہی نوجوانوں کو ناول پڑھنے سے روکا ٹوکا گیا اور ناول کو غیر اخلاقی کہہ کر ناول کا سماجی بائیکاٹ کیا گیا۔

ناول محض سماجی دستاویز نہیں۔ وہ سماج سے کچھ زیادہ ہی قریب ضرور ہوتا ہے لیکن ناول پہلے ناول ہے، سماجی دستاویز بعد میں۔ ناول ایک ایسا فن ہے جس میں مسائل اپنے حقیقی روپ میں تو آتے ہی ہیں لیکن ناول نگار کے انفرادی فکر وفن کے

ذریعہ ایک نئے روپ میں ڈھل جاتے ہیں۔ ناول کے عمدہ اور بڑے ہونے کا انحصار مسئلہ کے بڑے یا چھوٹے ہونے پر نہیں ہوتا بلکہ ناول نگار کی آ گہی و بصیرت اور اسلوب سے زیادہ تعلق رکھتا ہے۔ اسی لیے یہ بھی کہا جاتا ہے کہ بڑے ناول روز روز سامنے نہیں آتے۔ اردو میں بھی معمولی ناولوں کی تعداد زیادہ ہے اور یہ صورت مغرب میں بھی ہے۔

ایسا کیوں ہے؟ وجہ صاف ظاہر ہے۔ ناول لکھنا محض ایک تخلیقی عمل نہیں، بلکہ ایک فکری اور فلسفیانہ عمل بھی ہے۔ ناول صرف خیالات اور فلسفے سے آگے نہیں بڑھتا بلکہ زندگی کی گہما گہمی، انسانوں کی بھیڑ بھاڑ اور ٹکراؤ سے نمو پاتا ہے۔ صرف نئی زندگی ہی نہیں نئے علوم و فنون، سیاست و ثقافت کا صرف علم ہی نہیں عرفان کا ہونا بھی ناول نگاری کے لیے ضروری ہے۔ زندگی سے نبرد آزما ہونا اور راہ ہموار کرنا بھی ناول نگار کے ادبی فریضہ میں شامل ہے اور انسانی وجود کی حقیقت بیان کرنا بھی۔ اسی لیے ڈی ایچ لارنس *(D. H. Lawrence)* کو کہنا پڑتا ہے کہ :

''ناول لکھنے والے اور لکھنے والیاں ننھے منے مسیح اور مسیحائیں ہی تو ہیں۔ وہ بلا سے کیچڑ میں لت پت ہوں مگر کیا مسیح نے دوزخ کی زمین کو صاف نہیں کیا تھا۔ زہے قسمت! زندگی لائیے، جیسی کہ موجود ہے۔''(۱۹)

ناول کا فن ریاضتوں سے کم اور بصیرتوں اور پُرخلوص وابستگیوں سے عبارت ہے۔ زندگی اور انسان کی اذیتوں اور مسرتوں کو جھیلنے کے بعد میسر آتا ہے۔ اس لیے ناول لکھنا صرف ایک انفرادی، تخلیقی عمل نہیں قرار پاتا بلکہ یہ ایک انسانی، عمرانی، اخلاقی عمل ہے۔ ایک حیات افزاء روح پرور عمل جس سے حیات و کائنات کی بڑی حقیقتیں جنم لیتی ہیں اور بڑی حقیقتوں کا عرفان بڑے ناول کو جنم دینے میں معاونت کرتا ہے۔ ناول بڑی حقیقتوں کے عرفان کا حاصل ہے۔

گئودان از پریم چند کا مفلوک الحال کسان، خدا کی بستی از شوکت صدیقی کے جرائم پیشہ افراد، کئی چاند تھے سرِ آسماں از شمس الرحمن فاروقی کی وزیر خانم، انار کلی از مرزا حامد بیگ کی مظلوم کنیز انار کلی اور غضنفر کے ناول دویہ بانی کا دِلت نوجوان، یہ سب معاشرے کے کمزور اور پرانے کردار ہیں لیکن ان کی سچی وجودی پیش کش سے ہی ناول نیا بنتا ہے، حقیقی اور دستاویزی کرداروں کے ذریعہ سماج کی اندرونی لہریں ایک دوسرے کو کاٹتی بھی ہیں۔ یہ عمل صرف تکنیک کا کام نہیں ہوتا بلکہ انسانی فکر و نفسیات اور اس کی بنیاد پر ڈھلا انسانی معاشرہ اور اس کے تصادمات کو ناول نگار اپنے منفرد اسلوب میں پیش کرتا ہے۔ یعنی ناول کا ایک تو خارجی قصّہ ہوتا ہے اور دوسرا قصّہ متن کے اندر، جسے تنقید کی اصطلاح میں *Inter textuality* کہتے ہیں۔ اُسی کے ذریعہ ناول کے راز کھلتے ہیں۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ناول محض اسلوب سے نیا بنتا ہے یا اس کے علاوہ کچھ اور۔ وہ کچھ اور کیا ہے؟ وہ ہے بدلتی زندگی کے رنگ ڈھنگ سے کامل آگہی۔ یہی وجہ ہے کہ آج کا ناول گئودان کی ایک گاؤں کی کہانی بن پانا مشکل ہے۔ آج کا انسان مقامیت اور ارضیت کو بہت پیچھے چھوڑ آیا ہے۔ لیکن کہیں کہیں اس سے جڑا ہوا بھی ہے۔ یہ دوہرا منظر نامہ ہے، جسے رقم کرنے میں ناول نگار کے اسلوب کا بدلاؤ مددگار ثابت ہوتا ہے۔ جس طرح بستی کے بعد آگے سمندر ہی لکھتے ہوئے انتظار حسین کے اسلوب کا بدلاؤ کام آتا ہے۔ سماجی بدلاؤ کا مسئلہ الگ ہے اور گلوبل بھی ہے جس سے فنونِ لطیفہ اور ادب غیر معمولی طور پر متاثر ہوئے ہیں۔ پہلے ناول کی اصل پہچان ہی مقامیت، ارضیت اور ثقافت تھی، جو نہ رہی۔ پاکستان اور

ہندوستان کے اردوناولوں میں مقامیت، ارضی ثقافت یا مشرقیت ختم سی ہوگئی ہے،جس کے لیے پریم چند اور مرزا رُسوا جانے جاتے تھے۔ جبکہ کبھی ناول معاشرت وثقافت کی پہچان ہوا کرتا تھا۔ ملک ومعاشرہ کے اپنے رسم ورواج اور رہن سہن کا اپنا ایک مخصوص ثقافتی کردار ہوا کرتا تھا اور اسی سے اس کی شناخت ہوتی تھی۔ اب یہ شناخت مدھم پڑنے لگی۔ کہا جاتا ہے کہ ادب کی آفاقیت اور عالم گیریت کے لیے ضروری ہے کہ وہ مقامیت سے اوپر اُٹھے اور گلوبل دائرے میں ڈوب جائے۔ لیکن مقامیت کے بغیر آفاقیت کا تصوّر محال ہے۔ ٹیگور اور پریم چند کو ان کی مقامیت نے ہی زندہ رکھا، اسی سے وہ آفاقی بھی ہوئے۔ جو جس مٹی کا ہے اگر وہیں کا نہیں ہے تو پھر کہیں کا نہیں۔ ہم دوسری زبانوں کے ناول صرف موضوع سے واقفیت اور کرداروں کی اُلجھنوں اور مسائل کی معرفت کے لیے نہیں پڑھتے بلکہ دوسری تہذیب، تاریخ اور ثقافت کو بھی سمجھنا چاہتے ہیں کہ اس کائنات میں انسان کس جگہ کس ماحول ومعاشرت میں زندگی بسر کر رہا ہے۔

ہم لیو ٹالسٹائی *(Leo Tolstoy)* کا جنگ اور امن *(War and Peace)* اور میکسم گورکی *(Maxim Gorky)* کا ماں اس لیے نہیں پڑھتے کہ اس کا قصہ کیا ہے بلکہ روس کے انسانی معاشرہ، بود و باش، تہذیب وثقافت اور سیاست کو سمجھنا چاہتے ہیں کہ اس کا انعکاس ناول میں سب سے زیادہ ہوا ہے۔ گئودان کی مترجم روسی اسکالر لُد ملا واسی لیوا *(Ludmila Vasileva)* نے لکھا ہے کہ گئودان صرف ایک قصہ ہی نہیں بلکہ ہندوستانی گاؤں دیہات کی ایک دستاویز ہے۔ ثقافت اور ارضیت کی پیش کش ناول کو مقامی بناتی ہے۔ اس لئے کہا جاتا ہے کہ کوئی بھی ناول اپنے بیانیے ہی کے ذریعے مقامیت سے آفاقیت کا سفر طے کرتا ہے۔

اب تو میلان کنڈیرا *(Milan Kundera)* نے باقاعدہ آرٹ آف ناول *(Art of Novel)* لکھ کر نئی بحث چھیڑ دی اور ناول کے تجزیہ کی ایک مکمل لفظیات بھی قائم کر دی ہے۔ لہٰذا نئے ناول کے سمجھنے کے لیے روایتی تعریف سے بہت آگے بڑھ کر نئے ناول کے لیے نئے سماج اور نئی دنیا کو سمجھنا پڑے گا۔ اسی لئے رولاں بارتھ نے یہ کہا تھا کہ ناول کی زندگی ناول نگار کی موت ہے۔ یہ بات بظاہر عجیب سی لگتی ہے کہ ناول جب نئے ماحول میں سامنے آتا ہے تو پھر نئی زندگی سامنے ہوتی ہے باقی سب پیچھے۔ یہیں سے ناول ایک نیا جنم لیتا ہے۔ ناول میں دکھائے جانے کے منظر میں جو 'لامنظر' ہوتے ہیں، وہ تصور و تخیل ہوتا ہے جو ایک نئی حقیقت کی طرف نشاندہی کرتا ہے۔ تخلیق جامد تصویر کشی کا نام نہیں بلکہ تخیل کے ذریعہ اس مقام تک پہنچنے اور پہنچانے کا عمل ہے جہاں تک عام قاری کا ذہن نہیں جاتا۔ اسی لیے کچھ لوگ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ ناول نثر کی تخلیق ضرور ہے، لیکن اسے لکھا جانا چاہیے شاعرانہ نقطہ نظر سے۔ ناول زندگی میں ڈھل کر اسے بڑے سچ کی شکل دے دیتا ہے۔ کافکائی رنگ کے ناول نگار حقیقت سے تخیل کی دنیا میں چلے جاتے ہیں اور انسان کو ایک وجودی شکل میں نہیں ماورائی شکل میں بھی ڈھال دیتے ہیں۔ اس لیے کہ اگر زندگی پیچیدہ ہے تو ناول کو بھی پیچیدہ ہونا چاہیے، بے شک ادب پیچیدہ سے سادہ اور مشکل سے آسان سفر کرنے کا نام بھی ہے۔ یہ بدلاؤ اگر مثبت ہے تو ہمیں اس کا استقبال کرنا چاہیے، لیکن بدلاؤ منفی بھی تو ہوتے ہیں۔ تخلیق، معمہ اور پہیلی بھی بن سکتی ہے۔ اب پوسٹ ماڈرن ناول لکھا جا رہا ہے۔ نتیجہ کے طور پر نئے ناول میں قصہ، کردار اور پلاٹ کی تاثیر غائب ہو رہی ہے۔ تھیوری کی مارکٹنگ جو ہو رہی ہے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ آج کے ناول میں سوالیہ انداز، الجھے

ہوئے خیالات کا ٹکراؤ، احساسِ تنہائی، رُوکھا پن وغیرہ کچھ اس طرح سے گڈ مڈ ہو گئے ہیں کہ ان کو محض ناول نگار کی ناکامی یا ناکام اسلوب پیش کش تک محدود کر کے نہیں دیکھا جا سکتا بلکہ اس پر بھی غور کرنا ہوگا کہ یہ کیوں ہے اور آج کی زندگی اور معاشرہ سے اس کا رشتہ کیا ہے؟ کہیں آج کی زندگی کی پیچیدگی اور ژولیدگی سے اس کا رشتہ تو نہیں؟ آج کی بظاہر آسان اور سہولت کار دکھائی دینے والی زندگی کے اندر جو تیز رفتاری ہے، کساد بازاری ہے، خود غرضی اور بے حسی ہے اس سے آپ الگ ہو کر نہیں جی سکتے۔ اس سے ناول کے موضوع سے لے کر اسلوب تک میں فرق تو آئے گا ہی، لیکن صرف معمہ ناقابل قبول ہوگا۔ بے شک ناول آئینہ حیات ہے، زندگی کا رزمیہ ہے لیکن رزم اور بزم دونوں کو ناقابل فہم نہیں ہونا چاہیے۔ ایسا نہیں ہے کہ مراۃ العروس، فسانۂ آزاد، امراؤ جان ادا، گئودان اور آنگن کے زمانے میں زندگی آسان تھی۔ انسان اپنی فطرت اور زمانی تغیرات کے ساتھ اس وقت بھی پیچیدہ حرکت وعمل میں مصروف تھا۔ ہنری جیمس نے تو کہا ہے کہ ناول نگار جس سماج کو قصہ کی بنیاد بناتا ہے وہ ہمیشہ سے مشکل اور پیچیدہ رہا ہے۔ اس لیے ہمیشہ سے ناول پیچیدہ عمل اور معاشرہ کے درمیان مکالمہ کرتا آیا ہے۔ اس لیے کہ اسے تاریخ وتہذیب سے بھی رشتہ استوار کرنا ہوتا ہے۔ میلان کنڈیرا نے بھی ناول کی جو تعریف کی ہے اس میں اپنے وقت سے مکالمہ کرنا، روبرو ہونا، شعور کا بیدار ہونا، تجسس پیدا کرنا وغیرہ کو ضروری قرار دیا ہے۔

۱۹۴۷ء کے فسادات اور ہجرت کے تجربے نے اردو ناول کو بڑے موضوعات، کردار اور اسالیب بیان دیئے۔ اور انسان مر گیا، اُداس نسلیں، آنگن، زمین، بستی، آگ سمندر ہی جیسے اہم ناول لکھے گئے۔ یوں ناول نگار حقیقت کے اندر کی حقیقت پیش کرنے میں کامیاب ہوتا ہے تو وہ ایک عمدہ ناول میں ایک ہی انسان میں کئی انسان، ایک ہی سماج میں کئی سماج سانس لیتے ہیں جن کے کردار اپنے اپنے طبقہ اور سماج کی نمائندگی بھی کرتے ہیں اور باہم ٹکراتے بھی ہیں اور یہ ٹکراؤ فطری ہے۔ اس فطرت کو سمجھنا بھی ضروری ہے۔ اس کے بیان کے لیے ناول نگار اسلوب وضع کرتا ہے۔ بیانیے کے لیے الگ اور کرداروں کے مکالموں کے لیے الگ الگ۔

یوں ہر گھڑی بدلتے ہوئے انسان کو پیش کرنے کا انداز بھی بدلے گا۔ تکنیک اور اسلوب کی نئی شکل بھی سامنے آئے گی جس سے ناول فنتاسی میں عصریت اور رومانیت میں حقیقت کا لبادہ اوڑھ لیتا ہے۔ عمدہ ناول اندرونی پیچیدہ ساخت کو امکانی بیانیہ یا زمانی اشاریہ کی طرف لے جاتے ہیں۔ شاید اس لیے میلان کنڈیرا (*Milan Kundera*)، *"Art of Novel"* میں اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ''ہر عمدہ ناول کے عہد کی تاریخ کے اندر ہی جنم لینا پڑتا ہے کیوں کہ تاریخی تناظر ہی میں ہم جان سکتے ہیں کہ کون سی چیز نئی ہے اور کون سی ایجاد واجتہاد ہے اور کون سی محض تکرار ہے۔'' (۲۰)

ناول کی حقیقت اور اس کی افسانویت پر خواہ کیسی ہی بحث ہو، ای۔ ایم فورسٹر اور نارتھروپ فرائی سے لے کر ایڈورڈ سعید تک حوالوں کو کھنگال ڈالیے اس حقیقت سے کوئی بھی منکر نہیں ہے کہ ناول ایک بیانیہ صنف ہے اور زندگی کی حقیقتوں سے اس کا گہرا تعلق ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ حقیقتوں کی کئی ایک صورتیں ہوتی ہیں۔ ناول جتنی ٹھوس ہوتی ہے اتنی ہی سیال بھی، جتنی ساکت ہوتی ہے اتنی ہی فعال بھی۔ ناقدین ناول کو اپنے سماج کا سب سے بہتر اور معتبر دستاویز مانتے ہیں۔ لیکن ناول کو جانچنے پرکھنے کے پیمانے الگ الگ استعمال کرتے ہیں۔

یہ سبھی مانتے ہیں کہ ناول فکشن کی اعلیٰ قسم ہے لیکن ایک مشکل اور بھی ہے۔ یہ ہر گز ضروری نہیں کہ محض خالص اظہارِ حقیقت سے ہی ناول پختہ یا اعلیٰ ہو جائے۔ منجھے ہوئے ناول نگار کے یہاں اکہری سماجی حقیقت کے متوازی تخلیقی حقیقت یا افسانوی حقیقت بھی کام کرتی رہتی ہے کہ اس کے بغیر فکر و خیال کے امکانات اور تخلیقی پرواز کی گنجائش کم رہ جاتی ہے۔ اسی کے ذریعہ نئے حقائق کا انکشاف ہوتا ہے اور پہلودر پہلو معنی کے امکانات روشن ہوتے ہیں۔

ناول میں دلچسپی کا ہونا اور اسلوب کا پُرتاثیر ہونا فکشن کا اوّلین ہنر ہے۔ جو ناول نگار ان بنیادی اوصاف سے واقف نہیں ہوتے ان کے یہاں اکثر بے رنگی اور الجھاوے کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ کہانی پن کو ہاتھ سے نہ جانے دینا اور کرداروں کے مکالموں کو مرکزی پلاٹ سے اس طرح جوڑے رکھنا کہ تہہ در تہہ معنوی پرتیں بنتی چلی جائیں، یہ سب ناول نگار کے اسلوب پر منحصر ہوتا ہے۔ اسلوب میں ناول نگار کے بطن سے پھوٹنے والے رمز و کنایات، حیرت و انکشافات اور نئی حقیقتوں کا گیان اور عرفان ہوا کرتا ہے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ ناول کا سب سے بڑا کام دریافت ہے۔ انکشاف ذات و کائنات ہے، صداقت کی تلاش ہے اور حقیقت کی تھاہ پانے کی کوشش ہے۔ ناول کی دنیا اتنی وسیع ہے کہ اس میں دنیا جہان کے مسائل سموئے جاسکتے ہیں۔

19ویں اور 20ویں صدی تو ایک لحاظ سے ناول کی صدیاں ہیں، جن میں اولین ناول نگار ڈینیل ڈیفو *(Daniel Defoe)* سے لے کر ایملی برانٹی *(Emily Bronte)*، ٹامس ہارڈی *(Thomas Hardy)*، جین آسٹن *(Jane Austen)*، ورجینیا وولف *(Virginia Wolfe)*، چارلس ڈکنز *(Charles Dickens)*، گستاؤ فلابیئر *(Gustave Flaubert)*، سر والٹر سکاٹ *(Sir Walter Scott)*، ایمائل زولا *(Emile Zola)*، جوزف کونراڈ *(Joseph Conrad)*، وکٹر ہیوگو *(Victor Hugo)*، بالزک *(Henri de Balzac)*، ستاں دال *(Henri Beyle Stendhal)*، ہنری فیلڈنگ *(Henry Fielding)*، لیو ٹالسٹائی *(Leo Tolstoy)*، ہنری جیمس *(Henry James)*، ایچ۔ جی ویلز *(H. G. Wells)*، آندرے ژید *(Andre Gide)*، ژاں پال سارتر *(Jeanl Paul Sartre)* اور میلان کنڈیرا *(Milan Kundera)* جیسے ناول نگاروں نے ناول کے فن کو بامِ عروج تک پہنچا دیا۔ انسانی زندگی کا کوئی ایسا ظاہری اور باطنی پہلو نہیں رہ گیا، جو ناول نگار کا موضوع نہ بنا ہو۔ بڑے مناظر کی مضوری سے لے کر عمرانیات تک (بلکہ وہ بھی، جن کا ذکر نہ آنا چاہیے) زندگی کی دلچسپیوں کا شاید ہی کوئی ایسا پہلو ہو جسے ناول کے پیکر میں نہ ڈھال دیا گیا ہو۔ آگے چل کر ذرائع بیان اور فنون کی ترتیب میں ناول جس درجے کا بھی مستحق ٹھہرے، لیکن فی الحال تو حیات کی تعبیریں پُر زور انداز میں پیش کرنے میں ناول کا کوئی بھی حریف اور مدمقابل نہیں ہے۔

(i) ناول کی اقسام:

ابتدا میں تین طرح کے ناول دیکھنے کو ملتے ہیں۔ مہماتی، رومانی اور نفسیاتی۔ مہماتی، مہم جوئی سے متعلق اور رومانی ناول میں زندگی کی ترجمانی نہیں بلکہ بقول ایڈون میور *(Edwin Muir)* کے ''زندگی سے فرار کا عنصر ضرور موجود ہوتا ہے وہ زندگی

کے مرقع کی جگہ عجیب وغریب خواہشوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔''[۲۱] خواہ وہ تاریخی، اسراری، رزمی اور سیّاحی ناول ہی کیوں نہ ہو۔ اسی طرح اگر نفسیاتی ناول کی تقسیم کریں تو تین طرح کے نفسیاتی ناول ملیں گے۔ ایک تو وہ جو معاشرت کی تصویر ہیں، دوسرے وہ جو کرداری ہیں اور تیسرے وہ جو تحلیلِ نفسی سے متعلق ہیں اور جن کا موضوع انسانی تحت الشعور ہوتا ہے۔

(i) مہماتی ناول: دنیا کا پہلا ناول: رابنسن کروسو (۱۷۱۹ء) از ڈینیئل ڈیفو *(Daniel Defoe)* مہم جوئی سے متعلق تھا اور اس طرز کے ناول تادیر لکھے جاتے رہے۔ جس کا واحد سبب ہومر *(Homer)* کے دو لافانی رزمیے: ایلیڈ اور اوڈیسی کی عالمگیر مقبولیت تھی۔ دوسرا سبب یہ کہ ناول پر ابھی داستانوں کا اثر غالب تھا۔ اس طرز کے ناولوں میں ہومر کے رزمیہ اوڈیسی کے مرکزی کردار اوڈیسیوس کی طرز پر جہاں گردی دیکھنے کو ملتی ہے۔ سروانتیس *(Migual de Cervantes)* کے ناول ڈان کیخوتی کا ڈان بھی جہاں گرد ہے اور سرشار کے فسانۂ آزاد کا آزاد بھی جہاں گرد۔

(ii) رومانی ناول: لفظ رومان، رومانس کی بگڑی ہوئی صورت ہے، چودھویں اور پندرھویں صدی میں 'رومانس' اس زبان کو کہتے تھے جو اسپین اور فرانس کے عوام بولتے تھے۔ سولہویں صدی میں اس لفظ کے معنی بدلتے چلے گئے اور اس لفظ کا اطلاق قصّوں کہانیوں، نظموں پر ہونے لگا۔ بیسویں صدی کی فرانسیسی زبان میں 'رومان' کا لفظ بالکل وہی معنی رکھتا ہے، جو انگریزی میں ناول کے ہیں۔ اردو میں یہ لفظ فرانسیسی زبان سے لیا گیا ہے لیکن اس کے معنی وہی ہیں جو انگریزی میں لفظ 'رومانس' کے ہیں۔ یعنی اس طرح کے ناول جو حسن وعشق کو اپنا موضوع بنائیں۔ رومانی ناول میں مثالی دنیائیں بنائی جاتی ہیں اور مثالی کردار پیش کیے جاتے ہیں۔ ان کی غرض حقیقت نگاری نہیں ہوتی بلکہ حیرت انگیزی۔ یوں رومانی ناول کی مخالفت بھی بہت ہوئی۔ جی ایچ میر *(J. H. Mir)* جیسے رومان سے چڑے ہوئے ناقدین تو رومانی ناول کو ناول ہی تسلیم نہیں کرتے۔ وہ تو ڈینئل ڈیفو کے مہماتی ناول رابنسن کروسو اور رچرڈسن *(Richardson)* کے پمیلا کو بھی ردّ کردیتے ہیں۔ یوں اردو میں اگر رومان کو ناول سے بالکل علیحدہ کردیا جائے تو ہمارے ابتدائی ناول نگاروں میں سوائے سرشار، رسوا اور پریم چند کے چند ناولوں کے کوئی ناول ہی باقی نہ بچے۔ عبدالحلیم شرر کی رومانی تصنیفات فہرست سے نکال دینا پڑیں گی۔ اس درجہ محدود کرنے پر اصرار کرنا بھی مناسب نہیں۔

سینٹس بری *(George Saintsbury)* کہتے ہیں: ''ہر رومانس میں ایک ناول یا اس سے زیادہ کے جراثیم موجود ہوتے ہیں اور ہر ناول میں جو اس نام کا مستحق ہے، تھوڑے بہت رومانس کے اشارات اور امکانات ضرور موجود ہیں۔''[۲۲]

اس نظریے کی حمایت میں عبدالقادر سروری لکھتے ہیں: ''یہ سمجھ لینا بھی لغو ہوگا کہ ناول اور داستان دو جداگانہ چیزیں ہیں۔ بلکہ نسل انسانی کا ایک قدیم جذبہ جو قصّہ گوئی کی صورت میں نمودار ہوا تھا، داستان، حکایت وغیرہ کے مراحل ارتقا طے کرتا ہوا موجودہ فنی ناول کے لباس میں عروج کمال کو پہنچ گیا ہے۔''[۲۳]

(iii) نفسیاتی ناول: علی عباس حسینی کے مطابق: ''نفسیاتی ناول وہ ہوگا جس میں معاشرت، سیرت وکردار سے بحث کی گئی ہو اور جس میں تحلیل وتجزیہ نفس سے کام لیا گیا ہو۔''[۲۴]

نفسیاتی ناول لکھنے والوں میں انھوں نے جین آسٹن (Jane Austen)، جارج ایلیٹ (George Elliot)، ہنری جیمس (Henry James)، ورجیناولف (Virginia Wolfe) اور پرل ایس بک (Pearl S. Buck) کے ساتھ مرزاہادی رسوا، مرزامحمد سعید، پریم چند، عصمت، کرشن چندراور سجادظہیر کوشمار کیا ہے۔ جب کہ اردو کے حوالے سے اس فہرست میں اب بہت سے ناموں کا اضافہ کیا جاسکتا ہے، جیسے عزیز احمد، ممتاز مفتی، بانو قدسیہ اور گیان سنگھ شاطر۔

(iv) تاریخی ناول : تاریخی ناول وہ ہیں جن میں کوئی تاریخی شخصیت یا واقعہ پیش کیا جائے مثلاً سر والٹر اسکاٹ (Sir Walter Scott)، الگز ینڈر ڈوما (Alexander Dumas)، عبدالحلیم شرر کے ناول۔ اس طرح کے ناولوں کی بنیاد سر والٹر اسکاٹ نے کچھ ایسے ہاتھوں سے رکھی کہ مغرب ومشرق میں شاید ہی کوئی ایسا ملک ہوگا جس میں اس طرح کے ناول پیش کرنے کی کوشش نہ کی گئی ہو۔ اس بات کو بھی دھیان میں رکھنا چاہیے کہ ناول کی جگہ وہاں ہوتی ہے جہاں تاریخ کے صفحے سادہ اور خاموش ہوں۔ امتدادِ زمانہ کی وجہ سے جو واقعات صاف نہیں دکھائی دیتے یا جو شخصیتیں (وزیر خانم یا انارکلی) دھندلی پڑ گئیں، وہ شمس الرحمن فاروقی کے کئی چاند تھے سرِ آسماں اور مرزا حامد بیگ کے انارکلی جیسے تاریخی ناولوں کا موضوع بن سکتی ہیں۔ جن میں وزیر خانم اور انارکلی کو از سرِ نو زندہ کر دیا گیا۔ پھر یہ بات بھی نہیں بھولنی چاہیے کہ تاریخی ناول لکھتے ہوئے ہر طرح کی خلاف واقعہ چیزیں نکال دینی چاہئیں۔ اس لیے کہ حقیقت و واقعیت سے انحراف کی وجہ سے جو اسقام و معائب پیدا ہوجاتے ہیں انھیں □ اسلوب کی ندرت، خیالات کی نزاکت اور بیان کی لطافت بھی نہیں دور کرسکتی۔ یہی وجہ ہے کہ عبدالحلیم شرر اور نسیم حجازی، سر والٹر سکاٹ (Sir Walter Scott) نہیں بن سکے۔ ان کے ہیرو اور ہیروئن کے نام تو تاریخی ہوتے ہیں لیکن ان کے خیالات اور کردار خود مصنف کے عطا کردہ ہیں۔ پھر ان کے کردار ان تمام صفات سے متصف ہوتے ہیں جن کا احاطہ انسانی تخیل سے تو ممکن ہے لیکن جن کا وجود تاریخی حیثیت سے حددرجہ مشکوک ہے۔

تاریخی ناولوں میں ایک قسم وہ ہے، جس میں ناول نگار اپنے عہد کو اس لیے لکھتا ہے کہ اس کا ناول مستقبل میں تاریخ کا متبادل قرار پائے۔ مثال کے طور پر روسی ناول نگار شولوخوف (Mikhail Kholodov) نے اپنے تین ناولوں میں کاسک قوم کے ایک خاندان کی تبدیلیاں دکھانے کے سلسلے میں ۱۹۱۴ء سے ۱۹۳۸ء تک کے تمام وہ انقلابات دکھائے ہیں جو روس میں رونما ہوئے۔ اسی طرح میکسم گورکی (Maxim Gorky) کا ناول :ماں انقلابِ روس کی عصری تاریخ ہے۔ اسی طرح ہمارے ہاں قرۃ العین حیدر کے ناولوں مین تاریخ سے معاملہ کچھ اسی طرح کا ہے۔ انتظار حسین کے ناول آگے سمندر ہی میں ۱۹۴۷ء کی تقسیم اور زوال ڈھاکہ کے بعد کی عصری تاریخ نے جگہ بنائی ہے۔ ذرا پیچھے جا کر ۱۹ ویں صدی میں جھانکیں تو رتن ناتھ سرشار کی سیر کہسار اور جام سرشار دکھائی دیتی ہیں۔ وہ بھی اپنے عہد کی عصری تاریخ لکھنے کی کوشش ہی تھی فسانۂ آزاد سے زیادہ مکمل۔ پھر بھی ان کی صحیح قدر وہی محقق کرسکتا ہے جسے لکھنؤ کی کھوئی ہوئی بادشاہت کی مٹتی ہوئی ''شرافتیں'' دیکھنا ہوں یا ان معائب کا نظارہ کرنا ہو جنھیں بدنصیب مسلمان روساء اپنا ہنر سمجھنے لگے تھے۔ لیکن سرشار کے ان دونوں ناولوں میں سوائے قمرن کے کردار کے، کوئی ایسی سیرت نہیں پیش کی گئی ہے جس میں عمومیت ہو، اور جسے بلا امتیاز قوم ورنگ اور مذہب وملت انسانی کمزوری کا نمونہ کہا جاسکے۔ باوجود اس عیب کے عصری ناولوں کو معاشرتی، ثقافتی یا تہذیبی کہا جاسکتا ہے۔

(v) سیاحتی ناول :سیّاحتی ناول وہ ہیں جن میں بری و بحری سفر کے کٹھن حالات، نئے نئے ملکوں کی دریافت اور بہادری کے معرکے بیان کئے گئے ہوں۔ان کی بہترین امثال سکاٹ لینڈ کے ٹوبیاز *(Topaz)* جارج اسمالٹ *(George Smallet)*،سپین کے سروانتیس *(Miguel de Cervantes)*، فرانسیسی مصنف جولس ورن *(Julesverne)*، انگریزی مصنف برا *(Borough)*، تین امریکی ناول نگار ہرمن میلول *(Herman Melville)*، مارک ٹوین *(Mark Twain)* اور زین گرے *(Zane Grey)* کے ناول ہیں۔خود ہمارے ہاں مہماتی اور سیّاحتی ناول لکھنے کا تجربہ ۱۹ ویں صدی میں سپین کے ناول نگار سروانتیس *(Miguel de Cervantes)* کے ناول :ڈان کیخوتے ڈی لا مانشا کے اثر کے تحت ناول :فسانۂ آزاد اور خدائی فوجدار لکھ کر کیا۔ناول خدائی فوجدار (طبع اول ۱۹۰۳ء:) تو ایک طرح سے ڈان کیخوتی کا ترجمہ و تلخیص معلوم ہوتا ہے۔سرشار نے ڈان کیو کا نام خدائی فوجدار اور سینکو پنزا کا نام بدھو نفر رکھا۔اس سے قبل اردو داستان میں یہ تجربہ میں کیا جا چکا تھا۔داستان کے عمرو عیار نے ملک ملک کی خاک چھانی۔

(vi) اسراری ناول :اسراری یا جاسوسی ناول کی بنیاد برطانیہ کے اولپول نے اس طرح کے ناول لکھ کر ڈالی جسے گاتھک کہتے ہیں۔ والپول *(Walpole)* پر اس کے ہمعصر جرمن مصنفین کا بہت اثر تھا۔ اس طرح کے اسراری ناول سترھویں اور اٹھارھویں صدی کی جرمنی میں بہت مقبول تھے۔ چنانچہ اُنکی دیکھا دیکھی والپول نے انگلستان میں اسراری یا جاسوسی ناول لکھنے کا آغاز کیا۔

اسراری یا جاسوسی ناول لکھنے والوں میں مارس لیبلانک *(Maurice Leblanc)*، سر آرتھر کانن ڈائل *(Sir Arthur Conan Doyle)*، برام سٹوکر *(Bram Stoker)*، اگاتھا کرسٹی *(Agatha Christie)* اور میری کوریلی *(Mary Corley)* نے بہت شہرت پائی۔ان ناولوں کی مقبولیت اتنی تھی کہ جیسے ہی ان کا کوئی نیا ناول شائع ہوتا ساتھ کے ساتھ اردو میں ترجمہ ہو کر پورے ہندوستان میں ہاتھوں ہاتھ فروخت ہو جاتا۔انھیں اردو میں ترجمہ کرنے والوں میں تیرتھ رام فیروز پوری، مظہر الحق علوی، صدیق احمد، مرزا فدا علی خنجر، سراج الدین شیدا اور غلام محمد انجام پوری کے علاوہ مرزا ہادی رسوا بھی پیش پیش تھی۔رسوا نے مارس لیبلانک *(Maurice Leblanc)* کے فرانسیسی جاسوسی ناول :بہرام کی رہائی کے علاوہ فرانس ہی کی ناول نگار میری کوریلی *(Mary Corley)* کے پانچ جاسوسی ناولوں (خونی مصور، خونی عاشق، خونی شہزادہ، خونی بھید اور خونی جورو) کے اردو تراجم کیے، جو ۱۹۱۹ء تا ۱۹۲۸ء کی زمانی مدّت میں شائع ہوئے۔ (۲۵)

(vii) کرداری اور ڈرامائی ناول :یوں تو ہر ناول کرداروں کی حرکات وسکنات اور باہمی الجھاووں کے ذریعے آگے بڑھتا ہے لیکن کرداری ناول کے پلاٹ میں وسعت اور پھیلاؤ جبکہ ڈرامائی ناول کے پلاٹ میں گہرائی ہوتی ہے۔اوّل الذکر کا عمل کسی ایک کردار سے شروع ہوتا ہے اور آگے بڑھ کر اسے اس کے ماحول میں رکھ کر پوری سوسائٹی کی حالت دکھائی جاتی ہے۔جس طرح اوڈرک اینڈم یا وینٹی فیر ہیں لیکن ڈرامائی ناول میں ایک کردار نہیں پیش کیا جاتا بلکہ اس کی ابتدا ہی کئی کرداروں سے ہوتی ہے اور جیسے جیسے سب کردار آگے بڑھتے جاتے ہیں عمل و ردعمل کے ذریعہ سیرتوں میں فرق آتا جاتا ہے۔کرداری ناول میں سیرت نہیں بدلتی بلکہ ماحول بدلتا ہے جبکہ ڈرامائی ناول میں ماحول نہیں بدلتا بلکہ سیرتوں کا ایک دوسرے

پر اس طرح اثر دکھایا جاتا ہے کہ ان میں انقلاب بر پا ہوتا رہتا ہے۔ ڈرامائی ناول کے تخیل کا مرکز زمان/ وقت ہے۔ کرداری ناول کا مرکز مکان ہوتا ہے۔ دوستوفسکی *(Dostoevsky)* کا ناول :ایڈیٹ (پاگل) مرکزیتِ زمان کی بہترین مثال ہے۔

(viii) سوانحی ناول : یہ بلا وجہ نہیں کہا جاتا کہ دنیا میں ہر شخص کم از کم ایک ناول کا مواد تو لیے پھرتا۔ یہ سچ اس وقت بنا جب ناول نگاروں نے ناول کے پلاٹ کے طور پر آپ بیتی کو بنیاد بنانا شروع کیا۔ جس کا مرکزی کردار ناول نگار خود ہوتا ہے یا مرکزی کردار کی پرچھائیں کے طور پر یہ کردار بنا تا ہے۔ ارنسٹ ہیمنگوے *(Ernst Hemingway)* نے اپنے لازوال ناول "A farewell to arms" وداعِ جنگ میں یہی کچھ کیا۔ ہمارے ہاں ناول ابن الوقت میں مرکزی کردار سر سید احمد خاں کی پرچھائیں خود ناول نگار نذیر احمد دہلوی ہیں اور ناول امراؤ جان ادا کی مرکزی کردار امراؤ جان کی پرچھائیں مرزا ہادی رسوا۔ قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں بھی ناول نگار کی آپ بیتی کے عناصر صاف پہچانے جاتے ہیں لیکن آپ بیتی کو ناول کے فارم میں لکھنے کے تین تجربات بہت نمایاں ہیں۔ پہلا ناول :علی پور کا ایلی از ممتاز مفتی، دوسرا گیان سنگھ شاطر کا ناول : گیان سنگھ شاطر اور تیسرا احمد بشیر کا دل بھٹکے گا۔ یہ تینوں ناول اوّل تا آخر آپ بیتیاں ہی ہیں، جنھیں ناول فارم میں قلم بند کر دیا گیا۔

یہاں ناول کی آٹھ (۸) نمایاں اقسام کا ذکر کیا گیا ہے، جب کہ ان آٹھ اقسام کی کئی ایک ذیلی شاخیں بھی ہیں جیسے رومانی، نفسیاتی ناول میں ڈھل جاتا ہے۔ اس طرح کے ناول کے لیے ایڈون میور *(Edwin Muir)* نے ''سرگزشتی ناول'' کی اصطلاح برتی ہے۔ یا پھر بیسویں صدی میں ایک اور قسم کا ناول سامنے آیا جسے ''سائنس فکشن'' کا نام دیا گیا۔ یہ تجربہ پہلی بار جی ایچ ویلز *(H. G. Wells)* نے ناول *"War in the Air"* لکھ کر کیا۔ اس ناول میں جنگ عظیم اوّل کے حوالے سے ۱۹۱۴ء میں فضائی جنگ کی پیش گوئی کی گئی تھی۔ اس کے بعد ایچ جی ویلز نے لگاتار ناول میں سائنس فکشن لکھی، جیسے *"The first man in the Moon"* (چاند میں پہلا آدمی)، *"The War of the Worlds"* (دنیاؤں کی جنگ) اور *"The Island of Dr. Morego"*۔

ناول کے عناصر ترکیبی:

عمومی طور پر ناول کے سات عناصر ترکیبی بیان کیے جاتے ہیں:

(۱) پلاٹ (۲) کردار نگاری (۳) مکالمہ نگاری (۴) منظر نگاری یا ماحول کی پیش کش (۵) نقطۂ نظر یا فلسفۂ حیات (۶) حقیقت نگاری (۷) زبان۔ ان عناصر میں ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے ان میں ایک نئے عنصر کا اضافہ کیا یعنی (۸) قصّہ اور علی عباس حسینی نے ایک عنصر کا اضافہ 'زمان و مکان' کے حوالے سے کیا۔ حیران کن بات یہ ہے کہ اسلوب، جو روز اوّل سے ناول کا بنیادی عنصر ہے، اس کی کسی نے بات ہی نہیں کی۔

(۱) پلاٹ:

پلاٹ کسی بھی ناول کی جان ہوتا ہے۔ ناول نگار اپنے ناول میں بیان ہونے والے واقعات کو اس طرح پیش کرتا ہے جیسے کڑی سے کڑی ملا کر زنجیر بنا دی جاتی ہے۔ ناول نگار واقعات کو کچھ اس طرح پیش کرتا ہے کہ قاری ناول نگار کی انگلی تھام کر ساتھ ساتھ چلنے لگتا ہے۔ اسی میں قاری کی دل چسپی کا عنصر ہوتا ہے۔ پلاٹ کو کردار سے الگ نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ ہر واقعہ کسی نہ کسی کردار ہی سے سرزد ہونا ہوتا ہے۔ واقعات کو زبان دینے کے لیے کردار کا سہارا لینا ناگزیر عمل ہے۔ پلاٹ کے لیے جو مواد اکٹھا کیا جاتا ہے وہ زندگی کے نشیب و فراز، اعمال و افعال سے جمع کیا جاتا ہے۔ ان خیالات وتصورات اور اعمال و افعال کو ادا کرانے کے لیے کردار کی ضرورت پیش آتی ہے۔ لہٰذا یہ سوال دم توڑ جاتا ہے کہ ناول کے لیے پلاٹ کو اوّلیت دی جائے یا کردار کو۔

زندگی، بے شمار نشیب و فراز کا مجموعہ ہے۔ ان کا انتخاب سلیقے سے کرنا اور ترتیب بنائے رکھنا ہی ''پلاٹ'' کہلاتا ہے۔

علی عباس حسینی کے نزدیک:

> ''پلاٹ واقعات کے اس خاکے کو کہتے ہیں جو ناول نویس کے پیش نظر شروع ہی سے رہتا ہے۔ قصّہ کی ساری دلچسپیاں اسی کی ترتیب پر مبنی ہیں۔ اسے جاننا چاہیے کہ وہ کیونکر قصہ چھیڑے گا۔ ناظر کی دلچسپی کس کس طرح بڑھائے گا اور اس دلچسپی میں مدوجزر کہاں کہاں پیدا کرے گا۔''[۲۶]

ناقدین میں اس پر بڑی بحث ہوتی آئی ہے کہ آیا ناول کے لئے کسی پلاٹ کی ضرورت بھی ہے یا نہیں۔ چنانچہ ان میں سے بعض ورجینا ولف *(Virginia Wolfe)* اور جیمس جوائس *(James Joyce)* کی اکثر تصانیف کو بغیر پلاٹ کا ناول کہتے ہیں۔ اس طرح کے ناول کی مثال اردو میں مرزا رسوا کا شریف زادہ ہے۔

علی عباس حسینی اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ : ''ورجینا ولف کے وہ اعتراضات جو اس نے ویلز، گالسوردی اور بنیٹ پر وارد کئے ہیں اس امر کے شاہد ہیں کہ خود اس کی بیان کردہ غیر شعوری وتحت الشعوری کیفیات بہت ہی زیادہ غور وفکر کا نتیجہ ہیں۔ نہ جانے کتنے غور کی ضرورت پڑی ہوگی جب کہیں جا کر اس قدر بے ترتیب مگر نتیجہ خیز باتیں کہی جا سکی ہوں گی۔ غرض نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ بغیر پلاٹ کے کوئی ناول نہیں ہوتا۔ اور اس کا خاکہ بہت غور کر کے پہلے ہی سے تیار کرنا پڑتا ہے۔''[۲۷]

غرضیکہ ناول میں پلاٹ سے مراد ان واقعات کی ترتیب ہے جو کرداروں کی زندگی میں پیش آتے ہیں۔ عموماً یہ کسی کہانی پر مبنی ہوتا ہے۔ اس کے معیار کا انحصار دو باتوں پر ہے۔ ایک یہ کہ کہانی کیسی ہے۔ دوسری بات یہ کہ کہانی میں کہیں ناہمواری تو نہیں، اگر ناہمواری ہے تو پلاٹ حسن ترتیب اور توازن کے فقدان کے باعث دلکشی سے محروم رہ جائے گا۔ پلاٹ کی چستی اور توازن کے لیے ضروری ہے کہ واقعات میں فطری ربط وضبط ہو۔ سرشار کے فسانۂ آزاد میں کوئی منضبط پلاٹ نہیں پھر بھی زبان و بیان اور اسلوب کی دلکشی نے اسے قابل مطالعہ بنا دیا۔ عموماً پلاٹ دو قسم کے ہوتے ہیں : ایک منظم اور دوسرا غیر منظم۔ پلاٹ میں کہانی آگے بڑھنے کا منطقی توازن پایا جاتا ہے اور واقعات فطری طور پر ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ بیشتر ناول نگار ناول کے پلاٹ کو سوچ سمجھ کر تیار کرتے ہیں جیسے مرزا ہادی رُسوا کے امراؤ جان ادا میں پلاٹ کی تنظیم

مرتب انداز میں پائی جاتی ہے۔منظم پلاٹ کے برعکس غیر منظم پلاٹ کے اجزائے ترکیبی میں منطقی ربط بہت کم نظر آتا ہے جس کی مثال فسانۂ آزاد ہے۔ضروری نہیں کہ ہر ناول میں ایک ہی پلاٹ ہو۔دوہرے پلاٹ کے ناول بھی لکھے گئے، گو ان کی تعداد بہت کم ہے۔مثال کے طور پر مرزا حامد بیگ کا ناول ا ذ ا ر ک ل ی   دوہرے پلاٹ پر مشتمل ہے۔انارکلی، اکبری عہد میں بھی زندہ ہے اور زمانۂ حال میں بھی۔ایک ہی کردار ہے جو دو زمانوں میں زندہ اور متحرک دکھایا گیا ہے۔

بعض ناولوں کے پلاٹ سادہ ہوتے ہیں اور بعض میں پلاٹ مرکب ہوتا ہے۔سادہ پلاٹ میں عام قاری کے لیے پیچیدگی نہیں ہوتی۔سادہ پلاٹ ایک ہی تانے بانے پر تیار کیا جاتا ہے جیسے امراؤ جان ادا کا پلاٹ سادہ ہے، جو اوّل تا آخر ایک لڑکی کے اغوا اور بہ طور طوائف اس کے کردار کو پیش کرتا ہے۔اس کے برعکس مرکب پلاٹ میں کئی کہانیاں ایک دوسرے سے پیوست ہوتی ہیں۔ڈاکٹر خورشید الاسلام ناول نگار سے یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ:

''کہانی تازہ ہو دلچسپ ہو اور اس لائق ہو کہ اس کو بیان کیا جائے۔کہانی کو فنی محاسن کے ساتھ بیان کیا جانا چاہیے، یعنی اس میں کھانچے نہیں ہونے چاہئیں۔کوئی تضاد نہ ہونا چاہیے۔اس کے اجزاء مناسب اور متوازن ہونے چاہئیں، واقعات میں بے ساختگی ہونی چاہیے۔''(۲۸)

پیش کردہ باتوں میں بھی ایک وزن ہونا چاہیے۔اسے فطرت کے مطابق ہونا چاہیے اور اس کے انجام کو منطقی۔پلاٹ کے ضمن میں ڈاکٹر سلام سندیلوی کا کہنا ہے:

''منظم پلاٹ میں کہانی کے اجزاء ایک دوسرے سے گتھے ہوئے ہوتے ہیں۔۔۔ناول نگار پہلے ہی سے ان تمام اجزاء پر غور کر لیتا ہے۔اور پہلے ہی سے ایک مضبوط ڈھانچہ تیار کر لیتا ہے۔''(۲۹)

اس سے اختلاف کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے پلاٹ میں لچکداری کو اہمیت دی ہے:

''پلاٹ کو کافی لچکدار ہونا چاہیے۔ورنہ مکمل طور پر گتھا ہوا پلاٹ تو محض ریاضی کا فارمولا ہو کر رہ جائے گا۔حقیقت یہ ہے کہ ضرورت سے زیادہ غور سے بنایا ہوا پلاٹ میکانکی ہو جاتا ہے۔اس میں آورد پیدا ہو جاتی ہے۔اور قصّہ بالکل گڑھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ضروری بات یہ ہے کہ پلاٹ کا مجموعی اثر نہ بگڑنے پائے۔''(۳۰)

طے پایا پلاٹ گٹھا ہوا ہونا چاہیے۔ورنہ پلاٹ کی ناہمواری اور جھول، تسلسل اور توازن پر اثر انداز ہوں گے۔یہ الگ بات کہ کسی ناول نگار کی زبان و بیان اور اسلوب کی دلکشی اس کا احساس نہ ہونے دے اور قاری کو اپنے ساتھ بہالے جائے لیکن ہر ناول نگار سے اس کی توقع نہیں کی جا سکتی۔ڈاکٹر محمد احسن فاروقی کا کہنا ہے کہ:

''عام طور پر پلاٹ اور قصہ میں کوئی فرق نہیں کیا جاتا۔عام لوگ تو پلاٹ اور قصہ کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں مگر ان دونوں میں بہت فرق ہے کیونکہ یہ ممکن ہے کہ ناول میں بالکل پلاٹ نہ ہو، انگریزی میں سر والٹر اسکاٹ کے ناول قصہ گوئی کی بہترین مثالیں ہیں مگر ان میں پلاٹ کا پتہ نہیں۔ناول کا پلاٹ قصّے کی ترتیب سے تعلق رکھتا ہے۔پلاٹ بھی واقعات کا بیان ہوتا ہے مگر اس میں سبب اور مسبب کے مطابق ترتیب پر زیادہ زور ہوتا ہے۔''(۳۱)

یوں ناول نگار کی فن کاری کا پہلا ثبوت پلاٹ کی ترتیب ہے۔پلاٹ میں قصّہ نہایت سلیقے کے ساتھ ڈھلا ہوا ہو اور

پلاٹ میں بناوٹ کا اثر نہ ہو، جیسے کسی ماہر بُت تراش کا اصل کے مطابق بُت :

اس حوالے سے ڈاکٹر محمد احسن فاروقی لکھتے ہیں :

''پلاٹوں کی مختلف قسمیں مثلاً بناوٹ کے لحاظ سے دو قسمیں بتائی جاتی ہیں :ایک ڈھیلا پلاٹ، دوسرا گٹھا ہوا۔ گٹھے ہوئے پلاٹ میں ایک واقعہ دوسرے سے اس طرح منسلک رہتا ہے جیسے ایک مشین کے مختلف پُرزے۔ پلاٹ کی قسمیں اور بھی ہیں ایک وہ جس میں محض ایک ہی قصہ ہو، دوسری وہ جس میں کئی قصے ایک قصے کے ساتھ گندھے ہوں۔ اکثر ناولوں میں قصے کا ایک ہی تار ہوتا ہے۔ اکثر میں دو تین چار یا اس سے بھی زیادہ تار ہوتے ہیں۔ مثلاً ایک خاص ہیرو یا ہیروئن کی بابت سب واقعات ہوں یا یہ کہ ہیرو یا ہیروئن کے متعدد ساتھیوں کے واقعات بھی متوازی چلتے رہتے ہیں۔ دوسرے قسم کے پلاٹوں میں ناول نگاروں کو زیادہ ہوشیاری دکھانا پڑتی ہے۔ اس لیے کہ مختلف تاروں کو الگ الگ اور پھر بھی ساتھ ساتھ رکھنا پڑتا ہے۔''(۳۲)

(۲) کردار نگاری:

ناول میں پلاٹ کے بعد سب سے زیادہ اہمیت کردار کو حاصل ہے کیوں کہ ناول نگار زندگی کے مختلف نشیب و فراز اور پہلوؤں کو کردار ہی کے ذریعے اُجاگر کرتا ہے بلکہ ناول نگار اپنا نقطۂ نظر بھی کرداروں کے ذریعے ہی سامنے لاتا ہے جس کے تحت ناول لکھا گیا ہے۔

ہیرو یا ولن ناول کے پلاٹ کو آگے بڑھانے میں مسلسل پیش قدمی کرتے رہتے ہیں۔ یہیں وہ اپنا اپنا مخصوص کردار ادا کر کے دیگر کرداروں کو پنے ساتھ ساتھ لے کر چلتے ہیں۔ دیگر کردار وقتی اور بڑے کرداروں کی پیروی میں آگے بڑھتے ہیں۔ ان تمام کرداروں ہی سے ناول کی تعمیر ممکن ہوتی ہے اور اس میں شک نہیں کہ تمام کردار ناول نگار کے زندگی سے متعلق عمیق مشاہدے سے جنم لیتے ہیں۔ اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ ناول نگار اپنی کمالِ فن سے ناول کی کہانی، واقعات اور کرداروں میں ایسی جان ڈال دیتا ہے کہ قارئین یہ سوچنے پر مجبو ہو جاتے ہیں کہ یہ کردار واقعی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں یا وہ ناول نگار کے ذہن کی اختراع ہیں یا تخیل کی پیداوار ہیں۔ یہی کمالِ فن ہے۔

ای ایم فورسٹر (*E. M. Forster*) کہتے ہیں کہ ہماری زندگی دو زندگیوں سے مل کر بنی ہے، ایک زندگی وقت کے حساب سے اور دوسری کچھ خاص قدروں کے حساب سے لیکن ناول وہی اچھا ہے جس میں دوسری قسم کی زندگی پر زیادہ زور دیا جاتا ہے اس کے معنی یہ ہیں کہ ناول کی ادبی اہمیت اس کی کردار نگاری پر منحصر ہے۔ عموماً کردار نگاری کی پہلی شرط یہ ہے کہ کردار زندگی کے جیتے جاگتے ہوں اور ناول پڑھنے والا، ان کو بالکل ویسا ہی سمجھے جیسا کہ وہ اپنے ملنے والوں یا دوستوں کو سمجھتا ہے۔

کردار کو زندگی بخشنے کے سلسلے میں یہ ضروری ہے کہ ناول نگار کردار کی تخلیق کرے، کسی مورخ کی طرح کردار کی بابت ضروری حالات کا بیان کر دینا کافی نہیں ہے۔ روزمرہ کی زندگی میں جن اشخاص سے ہمارا تعلق ہوتا ہے، ان کی بابت سب ہی کچھ

ہم نہیں جانتے اور نہ وہ اپنی بابت سب کچھ ہم کو بتلاتے ہیں مگر ناول میں کردار مکمل طور سے سمجھے اور جانے جا سکتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر ناز قادری:

> ''ناول میں کردار نگاری کبھی بیانیہ انداز میں سامنے آتی ہے اور کبھی ڈرامائی انداز میں۔ ناول نگار جب کسی کردار کا تعارف کراتا ہے اور اس کی شخصیت وسیرت کے پس منظر کی وضاحت کرتا ہے تو ایسی صورت تشریحی یا بیانیہ کردار نگاری سامنے آتی ہے لیکن کردار اپنے اعمال وحرکات اور مکالمات کا اظہار کرتے ہیں اور اُن کے نتیجے میں جو نفسیاتی گتھیاں سلجھتی ہیں وہ ڈرامائی کردار نگاری سے تعبیر کی جاتی ہے۔ دونوں صورتوں میں کردار نگاری میں ارتقا کا عنصر ضروری ہے۔ وہ کردار جو ارتقائی منزلوں سے نہیں گزرتے بے اثر اور بے جان ہو جاتے ہیں۔'' (۳۳)

ناول میں کردار عموماً دو طریقوں سے ظاہر کیے جاتے ہیں۔ ایک طریقہ تشریحی ہے اور دوسرا ڈرامائی۔ پہلا طریقہ وہ ہے، جس میں ناول نگار اپنے کردار کے جذبات، خیالات، ارادے اور احساسات بیان کرتا ہے اور ان پر اپنی رائے زنی کرتا ہے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ کردار اپنی بات چیت اور اپنی حرکات سے خود کو ہم سے روشناس کراتا ہے، پہلی صورت میں ہمارا دھیان ناول نگار پر ہوتا ہے لیکن دوسری صورت میں ناول نگار فراموش ہو جاتا ہے اور کردار ہمارے سامنے آ جاتا ہے۔

۱۹ ویں صدی کے ناول نگار عموماً پہلے طریقے کو ترجیح دیتے تھے لیکن بیسویں صدی میں یہ چلن تبدیل ہو گیا۔ طریقہ کوئی سا بھی برتا جائے لیکن بہترین ناول نگار وہی شمار ہوگا جس میں قصہ و کردار متوازن ہوں اور اس کی صورت یہ ہے کہ کردار قصّہ کے تسلسل اور اس کے ہر واقعہ سے اثر پذیر ہوتے ہوئے دکھائے جائیں یعنی نہ تو وہ کٹھ پتلیوں کی طرح قصّہ کے مختلف ڈوروں سے بندھے ہوئے دکھائے جائیں اور نہ ان کی انفرادیت اس قدر گہری ہو جائے کہ وہ قصّہ کے واقعات سے بالاتر ہو جائیں۔ کچھ کردار ابتدا ہی سے ایک پختہ اور پائدار رنگ میں رنگے ہوتے ہیں۔ واقعات وحادثات ان پر اثر نہیں کرتے بلکہ خود ان سے متاثر ہوتے ہیں جیسے تھیکرے *(William Makepeace Thackeray)* کی بکی شاپ، نذیر احمد کی اکبری اور اصغری اور فسانۂ آزاد کا خوجی۔ شروع قصّہ سے یہ سیرتیں مکمل ہیں۔ مصنف نے جہاں ان کا نام لیا اور ہم سمجھ گئے کہ کس طرح کے ماحول میں ان سے کیا افعال سرزد ہوں گے۔ لیکن بعض کردار شروع سے پختہ نہیں ہوتے۔ ناول کی ابتدا سے انتہا تک ان کی سیرت ارتقائی منزلوں کو طے کرتی رہتی ہے۔ خواہ ان میں خوجی کی سی دلچسپی نہ ہو لیکن انھیں کامیابی سے پیش کرنا حددرجہ مشکل کام ہے۔ اور وہ زندہ جاوید کردار ہوتے ہیں، جیسے امراؤ جان ادا کی امراؤ اور آنگن کی عالیہ بدلتے ہوئے ماحول سے متاثر ہونے اور وقت کے ساتھ ساتھ طاقتور ہونے والا کردار ہے۔

ناول انسان اور انسانی زندگی کا بیانیہ اور پوری زندگی کا عکاس ہوتا ہے اس لیے ناول میں ہمیں ایک نہیں بلکہ بہت سے کردار ملتے ہیں۔ جو اپنی اپنی شخصیتوں کی نمائندگی کر کے ناول کو جیتی جاگتی زندگی کا آئینہ دار بناتے ہیں۔ اس لیے ناول نگار کا فرض ہے کہ وہ ناول میں اپنے تجربات کے بیان کے ساتھ زندگی کے انہیں افراد کا نقشہ کھینچے جن کی بابت وہ پوری واقفیت رکھتا ہو۔۔۔ مطلب یہ کہ وہ ان کے ظاہر کے ساتھ ساتھ کرداروں کے باطن سے بھی بخوبی واقف ہو۔

کردار نگاری ناول کی جان ہے۔ قاری ناول کے ہر عنصر کو فراموش کر سکتا ہے لیکن جیتے جاگتے ان کرداروں کو نہیں

بھول سکتا، جنہیں ناول نگار نے اپنی حقیقت نگاری سے زندہ جاوید بنا دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ''فسانہ آزاد'' کی ہر تفصیل ہمارے ذہن کے پردے سے ہٹ سکتی ہے، لیکن خوجی کا کردار لافانی ہے۔ پریم چند کے میدان عمل کے ہر منظر کو ہم ذہن سے محو کر سکتے ہیں لیکن امر کانت، امر ہے۔

معاشرے کے زندہ فرد اور ناول کے کردار کے فرق کو نمایاں کرتے ہوئے ڈاکٹر خورشید الاسلام لکھتے ہیں:

''ایک کی زندگی مسلسل ہوتی ہے اور دوسرے کی زندگی کا احساس ہمیں صرف اسی وقت ہوتا ہے جب وہ کسی خاص موقع اور محل پر نمودار ہوتا ہے۔'' (۳۴)

لہٰذا ناول میں ہر کردار کو قاری کے سامنے اسی وقت آنا چاہیے جب اس کی ضرورت ہو اور وہ اپنے ظاہر ہونے کے وقت اور فطری عمل سے ناول کے مجموعی تاثر میں اضافہ کر سکے۔ ناول نگار کے لیے ضروری نہیں کہ کردار کے ہر پہلو کو نمایاں کرے صرف اس داخلی عمل کو ناول میں جگہ دینی چاہیے جس کے بغیر صداقت کے ادھورے رہ جانے کا اندیشہ ہو۔ یہی نہیں بلکہ وہ داخلی عمل ایسا ہونا چاہیے جسے ہماری عقل آسانی سے قبول کر لے۔

ای ایم فورسٹر *(E. M. Forster)* کے مطابق ناول کے کردار دو قسم کے ہوتے ہیں، سادہ *(flat)* اور مکمل *(round)*۔ سادہ کردار عام انسان ہیں۔ ناول میں ان کی کسی خاص صفت پر زور دیا جاتا ہے۔ لیکن جیسا کہ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی کہتے ہیں:

''یہ صفت عموماً دلچسپی سے خالی نہیں ہوتی مگر چونکہ عام طور پر زندگی میں انسان ایک ہی صفت رکھنے والے نہیں ہوتے اس قسم کے کردار عموماً حقیقت سے کچھ دور ہو جاتے ہیں۔'' (۳۵)

توبۃ النصوح میں مرزا ظاہر دار بیگ کا کردار اسی ذیل میں آتا ہے، ناول میں اس کی صرف ایک ہی نفسیاتی الجھن کو نمایاں کیا گیا ہے، اور وہ ہے احساس کمتری کو احساس برتری میں بدلنے کی کوشش، جس کے نتیجے میں وہ نشانۂ تمسخر بنتا ہے۔ مکمل کردار *(round)*، گونا گوں صفات کے حامل ہوتے ہیں۔ رسوا کے امراؤ جان ادا میں امراؤ جان کا کردار مکمل کردار ہے جس میں عام انسانی صفات کے ساتھ اس کی انفرادی خصوصیات کو بھی اجاگر کیا گیا ہے۔

بقول ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ناول میں کرداروں کی شمولیت دو طرح سے ہوتی ہے:

''ایک تشریحی طریقہ ہے اور دوسرا ڈرامائی۔ پہلا طریقہ یہ ہے کہ ناول نگار اپنے کردار، جذبات، خیالات، ارادے، احساسات وغیرہ بیان کرتا ہے اور اُن پر رائے زنی کرتا ہے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ کردار اپنی بات چیت، اپنی حرکات سے اپنے کو ہم سے روشناس کراتا ہے۔ پہلی صورت میں ہمارا دھیان ناول نگار کی ہستی پر ہوتا ہے۔ لیکن دوسرے صورت میں ناول نگار فراموش ہو جاتا ہے اور کردار مجسم ہمارے سامنے آ جاتا ہے۔'' (۳۶)

عہدِ موجود میں ناول نگار عام طور پر کردار کے ڈرامائی انداز بیان کو پسند کرتے ہیں، امراؤ جان ادا میں رسوا نے اسی طریقہ کار سے بدرجہ احسن کام لیا تھا۔

ناول میں کردار کی تعمیر بڑا مشکل کام ہے، ناول نگار کو پلاٹ کے مطابق اس کا خاکہ تیار کرنے سے پہلے غور و فکر سے

کام لینا پڑتا ہے۔ وہ حالات کے پیش نظر کردار کو منزل بہ منزل آگے بڑھا کر اس کی خوبی و خامی دونوں کو سامنے لاتا ہے، نیز اس کے حالات میں تبدیلی کے اسباب کو بیان کرتا ہے کہ اس تبدیلی سے اس کے نظریہ پر کیا اثر پڑا۔ بقول ڈاکٹر سلام سندیلوی، کردار کی فطرت میں اس تبدیلی کی دو صورتیں ہوسکتی ہیں:

"یا تو اس پر ماحول کا اثر پڑتا ہے یا اس کے تجربات اس کو بدل دیتے ہیں۔"(۳۷)

ناول نگار کے سامنے بھی یہ دونوں صورتیں ہوتی ہیں۔ اور وہ ان دونوں اثرات کو اپنے کردار میں دکھاتا ہے۔ نذیر احمد کا ناول ابن الوقت اس کی اچھی مثال ہے۔ ابن الوقت کی زندگی ابتدا میں بڑی مذہبی تھی۔ مگر نوبل کی دوستی کے بعد اس کی زندگی یکسر بدل گئی پھر جب برا وقت آیا اور حجۃ الاسلام کی مدد سے اسے کامیابی نصیب ہوئی تو اس کی زندگی میں پھر تبدیلی رونما ہوگئی۔ یہ صورت حال ماحول کی تبدیلی کے اثرات کی پیدا کردہ تھی۔

ناول کی کامیابی کا انحصار کرداروں کی کمی و بیشی پر نہیں ہوتا کسی ناول میں محض دو ایک اور بعض ناولوں کا تانا بانا متعدد کرداروں کے ذریعہ وجود میں آتا ہے۔ اہم چیز کرداروں کی تعداد کا نہیں بلکہ کردار نگاری کا فن ہے۔ روس کے بڑے ناول نگاروں نے لاتعداد کردار برتے، جب کہ البیر کامیو *(Albert Camus)* اور فرانز کافکا *(Franz Kafka)* نے اِکا دُکا کردار سے ہی اپنے ناولوں کو شاہکار بنالیا۔

ناول میں پلاٹ اور کردار نگاری کا باہمی تعلق بڑا اہم ہے، جو دو طرح ظاہر ہوتا ہے۔ بعض ناول ایسے ہوتے ہیں جن میں کردار کی شخصیت کو نمایاں کیا جاتا ہے، پلاٹ اہم نہیں ہوتا جب کہ ناول نگار پلاٹ کو اہمیت دے کر اپنے کردار کو مضبوط بنا لیتے ہیں۔ اس کے لیے ناول نگار کو آزادی ملنی چاہیے۔ یہ بات اپنی جگہ کہ کردار نگاری کی اہمیت ہے۔ ہنری جیمس *(Henry James)* کہتے ہیں:

"کون سی تصویر یا ناول ایسا ہوسکتا ہے جس میں کردار نہ ہو ہم اس کے سوا اس میں کیا تلاش کرتے ہیں اور کیا پاتے ہیں۔ ایک عورت کا کھڑے ہو کر اور اپنا ہاتھ میز پر رکھ کر ہماری طرف ادائے خاص سے دیکھنا ایک واقعہ ہے۔۔۔ساتھ ہی ساتھ یہ کردار کی ادائیگی بھی ہوسکتی ہے۔ یہ فنکار کا کام ہے کہ وہ اسے دیکھے اور آپ کو بھی دکھائے۔"(۳۸)

(۳) مکالمہ نگاری:

مکالمہ بھی ناول کا ایک اہم جزو ہے۔ جو ناول کو ڈراما سے ورثے میں ملا۔ یہ وہ آلہ ہے جس کے ذریعے ناول نگار اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتا ہے۔ نیز مکالمہ ہی کے ذریعے اپنے وضع کردہ کردار کے ارادے، احساسات اور جذبات کو ظاہر کرتا ہے۔ دو کرداروں کی فطرت کے اختلافات بھی مکالمہ ہی کے ذریعے ظاہر کیے جاتے ہیں۔

سب سے پہلے سقراط نے اس کی اہمیت کا اندازہ کیا اور اصلاح قوم کے لیے "جمہوریت" بطرز مکالمہ لکھا۔ برکلے نے بھی مکالمہ کے توسط سے اپنے فلسفیانہ خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ناول کی کامیابی کے لیے ضروری ہے کہ مکالموں میں آمد ہو۔ آورد اور تکلف سے پرہیز کیا جائے۔ لیکن ڈاکٹر سلام سندیلوی اسے ایک مشکل کام قرار دیتے ہیں:

''مکالموں میں سادگی اور برجستگی پیدا کرنا آسان کام نہیں ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ اگر بالکل روزمرہ کی گفتگو پیش کی جائے تو اس کا خطرہ ہے کہ کہیں غیرادبی زبان نہ ہو جائے اور اگر زبان میں خوبصورتی پیدا کی جائے تو خدشہ ہے کہ کہیں اس میں تصنع اور آورد نہ ہو جائے۔لیکن ایک ماہر ناول نگار ان دونوں میں سمجھوتہ کرلیتا ہے اور درمیانی راستہ اختیار کرتا ہے۔''(۳۹)

مکالمہ نگاری کا فن ایک خاص ذوق کا طالب ہے۔ اس کے ذریعہ کردار کے جذبات و احساسات کی ترجمانی ہوتی ہے۔اس حوالے سے ڈاکٹر محمد شاکر لکھتے ہیں:

''مکالمہ حقیقتاً فنِ ڈراما نگاری کی بنیادی خصوصیت ہے۔ وہیں سے یہ عنصر ناول میں در آیا۔ مکالمہ اسلوبِ بیان کا ایک حصہ ہوتا ہے اور اس سے ناول میں ڈرامائیت کی شان پیدا ہوتی ہے۔ مکالمہ نگاری سے کرداروں کی سیرت و شخصیت بھی سامنے آتی ہے اور کرداروں کی رفتار و حرکت بھی متاثر ہوتی ہے۔ مکالمہ، ناول کے دوسرے جمالیاتی تقاضوں پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔''(۴۰)

مکالمے کا فطری ہونا ضروری ہے۔ اس کے ساتھ اسے موقع و محل کے مطابق ہونا چاہیے۔ اگر مکالمہ میں ان دونوں عناصر کا فقدان ہے تو ناول کی فضا مصنوعی دکھائی دے گی۔عصمت چغتائی نے اپنے ناول معصومہ میں فلمی دنیا کی گفتگو دکھائی ہے، جو بہت ہی برجستہ اور فطری ہے۔اسی طرح امراؤ جان ادا میں خانم اور کئی چاند تھے سرِ آسماں میں وزیر خانم کے تیور اُن کے مکالموں سے ہی پتا چلتے ہیں۔

ایک اچھا مکالمہ واقعات سے وابستہ ہوتا ہے اور قصہ کو آگے بڑھا کر کردار کے رویئے پر روشنی ڈالتا ہے۔ نیز پلاٹ سے اس کا تعلق لازمی ہے، ورنہ ناول کی وحدت کے متاثر ہونے کا اندیشہ رہتا ہے۔ بھرتی کے مکالموں یا ان کی بے جا طوالت سے ناول نگار کی فنکاری پر آنچ آتی ہے۔ جیسے فسانۂ آزاد کے بعض مقامات پر طویل مکالموں نے اکتاہٹ پیدا کردی۔

مکالمہ نگاری میں زبان و بیان کی بڑی اہمیت ہے اور یہ خیال رکھنا پڑتا ہے کہ کردار کا تعلق جس طبقے سے ہو، اسی طبقے کی زبان استعمال ہو تبھی مکالمہ میں حقیقت کا عنصر ابھر کر آئے گا۔

(۴) منظر نگاری یا ماحول کی پیش کش:

انسانی فطرت ماحول میں ڈھل کر اپنی صورت اختیار کرتی ہے۔ جیسا ماحول ہوتا ہے ویسا ہی انسان بھی ڈھل جاتا ہے۔ گویا انسان اپنے ماحول کا تابع ہے ماحول کا لفظ بڑا وسیع مفہوم رکھتا ہے۔ اس دائرے میں نہ صرف جغرافیائی حدیں آتی ہیں بلکہ تہذیب و معاشرت، رسم و رواج اور عقائد رسوم سے بھی اس کا گہرا تعلق ہے۔ ناول نگار کسی مخصوص خطے یا مقام کے مختلف کرداروں کے حامل افراد کی زندگی کو پیش کرتا ہے۔منظر نگاری سے ہی زمان و مکان کا تعین ہوتا ہے۔ اوقات اور بدلتے موسموں کا بیان، کمروں، دالانوں اور گلی محلے کے نقشے اور جلسے جلوسوں کے مرقعے ناول کے اسی جزو سے سامنے آتے ہیں۔ کوئی بھی عمدہ ناول منظر نگاری، سماں بندی اور مرقع کشی سے خالی نہیں ہوتا۔ نیز فنکارانہ منظر نگاری، ناول کا معنویت میں اضافے کا سبب بنتی ہے۔

کامیاب منظر کشی ناول کو پُر تاثیر بنا دیتی ہے۔مطلب یہ کہ کسی مقام کا ذکر کیا جائے یا کوئی واقعہ بیان کیا جائے تو فنکار اس کی تصویر کھینچ دے اور پڑھنے والے کو معلوم ہو کہ وہ خود جائے واردات پر موجود ہے اور سب کچھ اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا ہے۔منظر کشی کے نقطۂ نظر سے امراؤ جان ادا میں رسوانے خانم کے کوٹھے کا نقشہ ایسی کامیابی کے ساتھ کھینچا ہے کہ پورا ماحول ہمارے سامنے آ جاتا ہے۔عرس، میلے، نواب سلطان کی کوٹھی کا ذکر تو ایسا کارگر ہے کہ جیسے قاری خود وہاں پہنچ گیا۔

عصمت چغتائی اور خدیجہ مستور نے اپنے ناولوں میں مسلم معاشرت کے متوسط طبقے کی تصویر کشی کی ہے۔انھوں نے مسلم گھرانوں کے مسائل اور ان کے ماحول کو فطری انداز میں پیش کیا ہے۔نئے دور کے ناول نگاروں نے شہری زندگی کے مناظر پیش کیے ہیں۔ان میں ملوں کی چمنی سے نکلنے والے دھویں، مزدوروں کی ہڑتال اور نئی تہذیب کے ساتھ شہروں کی متحرک زندگی کا نقشہ پیش کیا ہے۔الغرض ناول کے ماحول اور اس کی منظر نگاری میں بڑا تنوع ہے۔اسی تنوع سے ناول میں زماں و مکاں کا تعین ہوتا ہے کہ وقوعہ کہاں ہوا اور کب ہوا۔یہ زماں و مکاں ہی ہے اور ماحول کی تبدیلی، جو کرداروں کے خیالات، طرز تکلم، اندازِ فکر اور طبعی رجحانات کو بدل دیتا ہے۔مقامات اور ماحول بدلنے سے کرداری سطح پر افعال و حرکات بدل جاتے ہیں۔

(۵) نقطۂ نظر یا فلسفۂ حیات:

ہر فنکار کا اپنا نقطۂ نظر ہوتا ہے جو اس کی ہر تخلیق میں کارفرما رہتا ہے۔ہر فنکار، کائنات اور اس کے متعلقات کو اپنے زاویۂ نگاہ سے دیکھتا ہے اور ہر معاملے میں اپنی ایک رائے رکھتا ہے۔جب وہ کسی موضوع پر قلم اٹھاتا ہے تو گویا اس پر اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے اور اپنا نقطۂ نظر واضح کرتا ہے۔اگر پختہ کار ہے تو اپنی رائے کا راست اظہار نہیں کرتا۔وہ خود کچھ نہ کہتے ہوئے بھی اپنے کرداروں کے مکالموں اور افعال و کردار کے ذریعے اپنا فلسفۂ حیات قاری کے ذہن میں بٹھا دیتا ہے۔یہ مطلب نہیں کہ ناول نگار کو کوئی فلسفہ یا اخلاقی سبق دینا ضروری ہے۔اپنی ناول کے ذریعہ سے ظاہر کرنا ضروری ہے۔یہ بھی ممکن ہے کہ ناول کے قصّے میں کوئی خاص نظریہ مضمر نہ ہو مگر پھر بھی ناول نگار زندگی کو اپنے نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے بعض چیزوں کو پسند اور بعض کو ناپسند کرتا ہے اس لیے اس کی ناول میں ہم کو فلسفۂ حیات کی بابت کچھ نہ کچھ اشارے ضرور ملتے ہیں۔

لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہر ناول نگار ہمیشہ اپنا مستقل نظریہ سامنے رکھ کر ناول لکھے۔لیکن یہ طے ہے کہ ہر ناول میں، ناول نگار کے فلسفۂ حیات سے قاری کا معاملہ رہتا ہے۔ناول نگار کا نقطۂ نظر یا فلسفۂ حیات ہر اس مقام پر ظاہر ہونے لگتا ہے، جب ناول نگار کسی ایک کردار کے قول و فعل کو تو ہمدردانہ نظر سے دیکھتا اور رقم کرتا ہے اور کہیں طنز سے کام لیتا ہے۔اسی سے قاری، ناول نگار کے نقطۂ نظر تک پہنچ جاتا ہے۔

انسان کے جذبات ہمیشہ یکساں نہیں رہتے وہ کبھی خوش، کبھی ناخوش اور کبھی ناکامی سے دل گرفتہ نظر آتا ہے تو کامیابی سے دلشاد۔ناول نگار ان تمام انسانی جذبات کی پوری پوری عکاسی کرتا ہے لیکن اس کی مجبوری یہ ہے کہ وہ اس میں اپنا خاص نقطہ نظر شامل کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔اس چیز کا تجزیہ کرتے ہوئے ڈاکٹر سلام سندیلوی لکھتے ہیں:

”دراصل ناول نگار مفکر بھی ہوتا ہے اور مفسر بھی۔پہلے وہ زندگی کے متعلق فکر کرتا ہے۔پھر اس کی تفسیر لکھتا ہے۔وہ ایک

معلم اخلاق کی طرح اخلاقیات کی تعلیم نہیں دیتا ہے بلکہ ایک داستان گو کی طرح زندگی کے واقعات اس انداز سے پیش کرتا ہے کہ اس کا فلسفۂ حیات سمجھنے میں ہم کو دقت محسوس نہیں ہوتی ہے۔''(۴۱)

ناول میں فلسفۂ حیات دو طریقے سے پیش کیا جاتا ہے۔ ایک بلا واسطہ دوسرا بالواسطہ۔ پہلا طریقہ یہ ہے کہ ناول نگار بذاتِ خود کرداروں کی زبان سے اپنا زاویہ نظر پیش کر دے جیسا کہ مرزا حامد بیگ کے ناول انار کلی میں ہوا۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ ناول نگار کرداروں کی حرکات کو اس انداز سے پیش کرے کہ اس کا فلسفہ حیات ظاہر ہوجائے جیسا کہ شمس الرحمن فاروقی کے ناول کئی چاند تھے سرِ آسماں میں ہوا۔ مگر اس کا یہ مطلب ہر گز نہیں کہ ناول گار کوئی مستقل نظریہ ذہن میں رکھ کر ناول لکھے۔ اس سے ناول کے صداقت جذبات سے محروم ہوجانے کا اندیشہ رہتا ہے اور نظریوں کی تبلیغ سے ناول میں زندگی کی صحیح عکاسی ممکن نہیں۔ قصہ و کردار کے ذریعے ناول نگار کے فلسفۂ حیات کا انکشاف بالکل اُسی طرح ہوتا ہے، جیسے کہ روزمرہ کی زندگی میں لوگوں کی حرکات و سکنات سے ہم کچھ نہ کچھ نتائج نکال لیتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے گوئٹے کا حوالہ دے کر لکھا ہے کہ :

''فن کار کا فن یہاں تک حقیقت پر مبنی ہونا چاہیے کہ اس کو ہر طرح حقیقی کہا جا سکے مگر اس کے ساتھ اسے اس حد تک خیالی بھی ہونا چاہیے کہ اس کو بالکل حقیقی نہ کہا جا سکے۔ الغرض حقیقت اور رومان دونوں کو ملا کر شاعرانہ حقیقت پیدا ہوتی ہے جو ناول نگاری کی جان ہے۔''(۴۲)

(۶) حقیقت نگاری:

ناول میں حقیقت نگاری شرطِ اوّل ہے۔ ناول نگار کا فرض ہے کہ زندگی کو اس کے اصل روپ میں دیکھے اور دکھائے نیز الفاظ کے ذریعہ جو تصویریں کھینچے وہ حقیقت آمیز ہوں۔

حقیقت نگاری کے لیے لازم ہے کہ ناول نگار مانوس تجربات اور واقعات بیان کرے۔ داستان اور تمثیلی قصوں کے مافوق الفطرت عناصر کی بجائے یہ حقیقت نگاری ہی تھی، جس نے ناول کو الگ پہچان بخشی۔ لیکن حقیقت نگاری بڑا نازک فن ہے۔ ناول نگار نے ذرا غُلو سے کام لیا اور قاری کی دلچسپی پر اثر پڑا۔ ناول کی مانوسیت کا احساس تو اس وقت بیدار ہوتا ہے، جب ناول کا تجربہ اس کے تجربہ سے پوری طرح میل کھائے۔ لیکن حقیقت نگاری سائنس تو ہے نہیں کہ جو کچھ کہا جائے وہ قطعی ہو۔ تجربات کے بیان میں کسی نہ کسی حد تک رنگ آمیزی کا شامل ہوجانا بعید نہیں۔ تاہم ناول نگار کو امکانی حد تک حقیقت نگاری میں احتیاط سے کام لے کر ناول کو صداقت کا آئینہ دار بنانے کی کوشش کرنی چاہیے۔

(۷) قصّہ :

ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے ای ایم فورسٹر *(E. M. Forster)* کی اس بات کو کہ ''قصّہ ناول کی ریڑھ کی ہڈی ہے''، قصہ کو ناول کے بنیادی عناصر میں شامل کیا ہے۔ یوں احسن فاروقی، پلاٹ اور قصّہ کو ناول کے دو الگ الگ عناصر شمار

کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''قصّہ کچھ ایسے واقعات یا حرکات کا بیان ہوتا ہے جو یکے بعد دیگرے ظاہر ہوئے ہوں اور کسی نتیجے پر پہنچتے ہوں۔ واقعات یا حرکات کا یکے بعد دیگرے یا ایک وقت کے بعد دوسرے وقت میں ہونا قصّہ کی جان ہے۔ ۔ مسٹر ریپارٹ نے دنیا کے تمام قصوں کو محض تین قسموں پر تقسیم کر کے ان کا اقلیدس کی شکلوں سے مقابلہ کیا ہے ان کی رائے میں کچھ قصّے خط مستقیم کی طرح، کچھ مثلث کی طرح اور کچھ دائرے کی طرح ہوتے ہیں۔ پہلی صورت میں واقعات ایک نقطہ سے دوسرے تک ایک سیدھی لکیر پر حرکت کرتے ہیں مثلاً قصّہ کا تعلق ہیرو اور ہیروئن کے علاوہ کسی اور سے نہ ہو اور انہیں پر ختم ہوجائے۔ دوسری شکل میں واقعات تین ہستیوں کو ایک دوسرے سے قریب لاتے ہیں یعنی ہیرو، ہیروئن اور ایک رقیب یا دشمن تیسری صورت میں قصّہ جن واقعات سے چلا ہے انہیں پر گھوم پھر کر واپس آجاتا ہے۔ زیادہ تر دلچسپ قصّے دوسرے یا تیسرے قسم کے ہوتے ہیں۔ علاوہ اس کے قصّے قرین قیاس بھی ہوتے ہیں اور دور از قیاس بھی۔''(۴۳)

(۸) زبان:

ناول میں طرز ادا کے حوالے سے 'زبان' کا خاص کردار ہے، جو ناول کے حسن میں اضافے کا سبب بنتا ہے۔ اس حوالے سے سب سے اہم بات یہ ہے کہ ناول جس زبان میں لکھا جائے، اس میں دیگر زبانوں کی ملاوٹ نہ ہونے پائے۔ البتہ ناول کا کردار جس علاقے سے تعلق رکھتا ہے، اس علاقے کی بولی ٹھولی کو اس کردار کے مکالموں میں لانے کی اجازت ہے۔ وہ بولی ٹھولی، اس کردار کے مکالمے کو حقیقت سے قریب تر کر دے گی۔ لیکن ناول کے متن میں وہی زبان روا ہو، جس زبان میں ناول لکھا جا رہا ہے۔ لیکن ایک مشکل اور ہے۔ بعض اوقات زبان الجھی ہوئی واردات کو بیان کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر انور پاشا نے تکنیک کا سہارا لینے کی بات کی ہے۔ ڈاکٹر انور پاشا کہتے ہیں:

''شعور کی رَو نے ناول نگار کو بے پناہ آزادی عطا کی۔ وہ پلاٹ کی پابندیوں سے آزاد ہو گیا۔ پلاٹ جس نظم وضبط کا متقاضی ہے شعور کی ہنگامہ خیز دنیا اُس سے اُسی درجہ مُبّرا۔ اس لیے بےترتیب اور ذہن کی رواں دواں کیفیات پلاٹ کی گرفت میں آنے سے رہیں، نتیجے کے طور پر بغیر پلاٹ کا ناول یا کہانی جو پہلے کفر تھی اب جائز قرار دے دی گئی۔ یہاں کہانی پر زور کم ہوتا ہے۔ اس میں کردار کے نفس کو کلیدی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ یہاں قاری کردار کے نفس کا مطالعہ واقعات یا خارجی عوامل کے حوالے سے کرنے کے بجائے براہِ راست اُس کے ذہنی سفر کا ہم راہی وہم راز بن کر کرتا ہے۔''(۴۴)

(۹) زمان ومکاں:

ناول کے بنیادی عناصر میں اس عنصر کا اضافہ علی عباس حسینی نے کیا ہے۔ ان کے خیال میں قصّہ کے لیے زمان و مکان کا تعین ضروری ہے۔ تاکہ معلوم ہو جائے کہ واقعہ کہاں، کن حالات میں اور کب پیش آیا۔ اس لیے کہ مقامات کے بدلاؤ سے کرداروں کے افعال وحرکات اور سوچ کا انداز بدل سکتا ہے۔ تغیرِ زمانہ سے سوچ میں تبدیل آ ہی جاتی ہے۔ علی عباس حسینی

نے تاریخی ناول نویس کے لیے تو زمان و مکان کا خیال رکھنا بے حد ضروری قرار دیا ہے۔ (۴۵)

(۱۰) اسلوب:

ناول کے اِن نو (۰۹) عناصر کے علاوہ ایک اہم عنصر ناول نگار کا اسلوب ہے، جسے ناقدین نے سرے سے اہمیت ہی نہیں دی۔ اور اس کی جگہ 'زبان' پر بات کی ہے جب کہ بیسویں صدی کے نصف آخر اور اکیسویں صدی میں اسلوب کی اہمیت دو چند ہو گئی۔ اسلوب کی اس اہمیت کے پیشِ نظر اس باب کے دوسرے حصّے میں اسلوب کو الگ سے زیرِ بحث لایا گیا ہے۔

عالمی سطح پر ناول کی (۱۷۱۹ء تا ۲۰۲۰ء) تین سو سالہ تاریخ کو دیکھتے ہوئے اجمالاً کہا جا سکتا ہے کہ ناول انسانی تجربے یا تجربات کے اظہار پر اپنی اساس رکھتا ہے۔ یہ بیشتر صورتوں میں بیانیہ کی ریڑھ کی ہڈی ہے، یعنی خارجی واقعات کا ایک دھندلا سا تانا بانا یا چوکھٹا اور اس میں مختلف حوالوں سے عمل اور کرداروں کا وجود ایک طرح سے ناگزیر ہوتا ہے۔ جیسے جیسے معاشرتی حالات بدلے اور انسان کی فکری صلاحیتوں میں ترقی ہوئی، ناول کے اوضاع میں بھی لامحالہ تبدیلیاں آتی رہیں، اور اس صنف کے مطالبات بڑھتے اور متنوع ہوتے رہے۔ ناول کی ایک سادہ سی تقسیم تو عمل یا واقعے اور کردار کی بنیاد پر کی جا سکتی ہے لیکن یہ تقسیم حتمی نہیں ہے۔ اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ناول ایک عرصہ حیات بھی رکھتا ہے، جسے آپ مکاں کہہ لیجئے اور ایک وقفۂ حیات بھی، جسے آپ زمان سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ دوسری طرف یہ امر بھی کچھ کم قابلِ لحاظ نہیں کہ ناول میں زمان ایک نقطے پر مرتکز بھی ہو سکتا ہے اور کرداروں اور واقعات کے اوپر سے گذرتا ہوا بھی چلا جاتا ہے۔ ناول میں جو واقعات پیش کیے جاتے ہیں، ان کے سلسلے میں یہ امر بھی قابل ذکر ہے کہ ان میں منطقی تسلسل نہ ہونا چاہیے کیونکہ زندگی خود اس طرح کے تسلسل سے یکسر عاری اور اس کی تکذیب کرتی ہے۔ خارجی زندگی کی جزئیات پر بجنسہٖ زور دینا اس لیے ضروری نہیں کیوں کہ ناول نگار کوئی فوٹو گرافر نہیں ہے۔ اردو داستانوں میں محیر العقول واقعات اور غیر حقیقی کرداروں کا ایک اژدہام نظر آتا تھا۔ واقعاتی ناول میں اس کے برعکس عمل کی جائے وقوع یعنی *locale* پر زور دیا جانے لگا، ایک اور تبدیلی ناول کے فن میں رفتہ رفتہ نمودار ہوء، اور وہ یہ کہ پہلے کرداروں کی عملی زندگی کی تفاصیل نظر کے سامنے رکھی جاتی تھیں اور ان کا خارجی واقعات سے ربط و تعلق کا لحاظ رکھا جاتا تھا۔ لیکن اب اندرونی اور باطنی زندگی کے کوائف پر زور دیا جانے لگا ہے۔ یعنی عمل کے پس پردہ اور زیر زمیں محرکات پر جو انسان کی سائیکی میں پیوست ہیں۔

آج ناول کے ڈھانچے میں تین عناصر کو بڑی اہمیت حاصل ہے، اوّل *pattern*، جسے معنی خیز فارم کی تلاش کہا جا سکتا ہے، یا کثیر العناصری کو وحدت میں ڈھالنا۔ دوسرے *rhythm* یا آہنگ اور تیسرے *point of view* یا نقطۂ نظر۔ یہ کہنا بڑی حد تک صحیح ہے کہ جب زندگی بہ حیثیت کل ایک ہیئت کی مالک ہے تو ناول کی دنیا میں بھی جو اس کی تشکیل نو ہے، اس کی کوئی ہیئت ضرور ہونی چاہیے۔ وہ ہیئت ناول نگار کا نقطہ نظر پیدا کرتا ہے۔ نقطہ نظر کے عنصر کا تصور ہنری جیمز *(Henry James)* نے اپنی مشہور کتاب *The Art of the Novel* میں پیش کیا تھا۔ جس کا براہ راست تعلق بیانیہ کے عمل میں

راوی کے تفاعل سے ہے۔ واقعات کا بیان کرنے والا اور ماجرے کو کھولنے والا بھی تو وہی ہے، ظاہر ہے وہ ناول نگار ہی ہے۔

یہاں ماجرے کو کھولنے سے یہ گمان گزرتا ہے کہ کرداروں کے برتاؤ اور عمل کی باگ ڈور کلیتہً ناول نگار کے ہاتھ میں محفوظ ہے، وہ انہیں جس راہ پر چاہے چلا سکتا ہے، اور کرداروں کو اپنے جذبات و محرکات کے مطابق عمل کی آزادی حاصل نہیں ہے۔ اس لیے کہ ان کے عمل کے خطوط پہلے سے متعین اور مقرر ہیں۔ راوی کے کردار میں ردوبدل کرنے سے اور عمل کے *vintage point* میں تبدیلی لانے سے ہم ناول کو مختلف زاویوں اور نقطہ ہائے نظر سے دیکھ اور پرکھ سکتے ہیں لیکن یکسر ایسا نہیں ہے۔ کردار بعض اوقات خود مختار بھی ہو جاتے ہیں۔ یوں نقطہ نظر کے بدلتے رہنے سے ہم ناول کی عمل کے زیر و بم کا صحیح طور پر ادراک کر سکتے اور اسے ایک متغیر اکائی کی حیثیت سے دیکھ سکتے ہیں۔ اس میں انجماد پیدا ہونے کا خطرہ نہیں رہتا۔ ناول میں کرداروں کی خارجی زندگی کے مظاہر کی وقعت اب اتنی نہیں رہی جتنی کہ ان کے اعمال کے پسِ پشت نفسیاتی محرکات اور داعیوں کی اہمیت ہے۔ یہی کرداروں کی خود مختاری ہے۔

ناول کا قصّہ یا اس کا پلاٹ مختلف سمتوں کی طرف کھلنے اور قاری کو ان سمتوں کی طرف لے جانے کا ایک مؤثر وسیلہ ثابت ہوا ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ پہلے فکر و نظر کا مرکز و محور ایک یا ایک سے زیادہ سلسلۂ واقعات ہوا کرتا تھا، جو ایک طرح کے تسلسل کا پابند ہوتا تھا اور کُلّی طور پر سبب اور نتیجے کے قانون کے تابع تھا۔ اب زور واقعات کے تسلسل پر نہیں، بلکہ انہیں پہلو بہ پہلو رکھنے یعنی ایک طرح کی *juxta position* پر دیا جانے لگا۔ مزید برآں پہلے ناول کا اختتام اور انجام حاصل شدہ تکمیل کی طرف راجع ہوتا تھا۔ ایک منطقی اور تقریباً طے شدہ انجام کی طرف، لیکن اب چونکہ خود زندگی کسی اختتام کی طرف رہنمائی کرتی نظر نہیں آتی۔ اس لیے آج کا ناول *open-ended* ہوتا ہے۔ زندگی کہیں پر ختم نہیں ہوتی۔ بلکہ صرف منقلب ہوتی رہتی ہے۔ اس سیاق و سباق میں ای ایم فاسٹر *(E. M. Forster)* کے یہ الفاظ قابلِ غور ہیں:

"Expansion: That is the idea the novelist must cling to. Not completion, not rounding off , but opening out."

واقعات اور کردار ایک دوسرے میں گتھے ہوئے ہوتے ہیں، انہیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن جو صلاحیت ان کے درمیان توازن اور تناسب باطنی پیدا کرتی ہے، وہ تخلیقی فن کار کا وجدان اور مرتعش احساس ہے۔

ناول کے فن کے سلسلے میں ایک معروف رویہ یہ بھی ہے کہ اسے معاشرتی حقیقت سے براہ راست سروکار رکھنا چاہیے۔ لیکن اب یہ کہنا صحیح معلوم ہوتا ہے کہ واقعیت یعنی *naturalism* اور حقیقت پسندی یعنی *realism* کے درمیان تضاد ہے۔ کیوں کہ اوّل الذکر صرف نقالی پر زور دیتی ہے اور موخر الذکر معاشرتی حقائق کی جدلیاتی منطق سے تعلق رکھتی ہے۔ دونوں رجحانات کے دو اہم فرانسیسی نمائندے زولا *(Zola)* اور بالزاک *(Balzac)* ہیں۔ مارکسزم کے بانی اینگلز *(Engels)* نے بالزاک کے کارناموں کو حقیقت پسندی کی جیت قرار دیا تھا۔

(ب) اسلوب کیا ہے؟

'اسلوب' کا تصوّر، کلچر، فنونِ لطیفہ اور ادب میں ہمیشہ سے اہمیت کا حامل رہا ہے۔ ادب کی پہچان تخلیقیت سے ہے اور تخلیقیت کی پہچان اسلوب ہے۔ گویا اسلوب وہ دستخط ہے جس سے شاعر یا ادیب دوسروں سے الگ پہچانا جاتا ہے۔ ادب کا کوئی تصوّر ایسا نہیں جو اسلوب کا احساس نہ رکھتا ہو۔ مغربی دنیا، خصوصاً لاطینی، یونانی، فرانسیسی اور انگریزی زبانوں میں 'اسلوب' سے متعلق مباحث سولہویں صدی عیسوی میں دکھائی دینے لگے تھے۔ جب کہ ہمارے ہاں ۱۹ویں صدی عیسوی میں تحریر کردہ فارسی اور اردو تذکروں میں شعری اسالیب زیرِ بحث آئے۔ یعنی ابتداء میں ہمارے ہاں 'اسلوب'، بدیع و بیان اور شعریات کے حوالے سے زیرِ بحث آیا۔ بعد ازآں سیّد عابد علی عابد، ممتاز حسین، ن م راشد، حامد اللہ افسر، آل احمد سرور، ڈاکٹر سیّد عبداللہ، ڈاکٹر عبادت بریلوی، ڈاکٹر سجّاد باقر رضوی، ڈاکٹر وحید قریشی، ریاض احمد، ڈاکٹر نثار احمد فاروقی، ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر طارق سعید، ڈاکٹر نصیر احمد خاں، ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ، اسلوب احمد انصاری، غلام جیلانی اصغر، جمیل آذر، ذوالفقار احمد تابش، سراج منیر، ڈاکٹر ظہیر الدین اور ڈاکٹر شہاب ظفر اعظمی نے اسلوب سے متعلق نظریہ سازی کی۔ جب کہ تخلیقی نثر کی بنیادی اساس کے حوالے سے بحث قدیم وقتوں سے جاری ہے اور اکثر خلاصۂ بحث یہ نکلتا ہے کہ نہ تو لفظ اہم ہے اور نہ ہی معنی، نہ تو پیکر (جسم) کی کوئی وقعت ہے اور نہ ہی روح کی۔ نہ جام میں کچھ رکھا ہے اور نہ شراب میں کچھ نشہ ہے۔ اب اگر تخلیقی نثر کا معاملہ اتنا الجھا ہوا ہے تو ''اسلوب'' کے بارے میں کس قدر الجھاؤ ہوگا، اس کا اندازہ اسلوب کی مختلف تعریفوں سے کیا جاسکتا ہے۔ پہلی بات یہ کہ 'اسلوب' جسے انگریزی میں '*style*' کہتے ہیں، لاطینی زبان کے لفظ '*stilus*' سے مشتق ہے، جس کے معنی ایک نوکیلے اوزار کے ہیں، جس سے قدیم زمانے میں موم کی تختیوں پر لکھنے کا کام لیا جاتا تھا۔ '*stilus*' یونانی زبان کا لفظ نہیں، لاطینی (*Latin*) زبان کا لفظ ہے جبکہ کہ اکثر مضامین میں اسے یونانی بتایا گیا ہے، جو درست نہیں۔

اسلوب (*style*) کیا ہے؟ اس پر کوئی فیصلہ کن اور دوٹوک بات نہیں کی جاسکتی۔ آسان لفظوں میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ یہ افکار و خیالات کے اظہار و ابلاغ کا ایسا پیرایہ ہے جو دلنشیں بھی ہو اور منفرد بھی۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ '*stilus*' نامی آلہ جس سے نقش بٹھادیا جاتا تھا، خود ان نقوش یا عبارت کا مفہوم ادا کرنے لگا اور ایک عمل جو ابتداً میکانکی تھا رفتہ رفتہ ذہنی یا تصوراتی بن گیا۔ یہ نقوش یا تو اُجاگر ہوتے تھے یا دھندلے یا ناہموار۔ جنہیں بعد کو '*stilus*' کے دوسرے کند حصّے سے سدھارا جاتا تھا۔ ادب میں یہی کاٹ چھانٹ، دماغ سوزی اور باریک بینی خود ادیب کی ذات کی پرکھ بن کر اسلوب میں ڈھل جاتی ہے۔

اس تعریف سے ظاہر ہوتا ہے کہ اسلوب یا اسٹائل میں کاوش، دماغ سوزی، باریک بینی، تراش خراش کے ساتھ صناعی اور مرصع کاری کا عنصر ہمیشہ ضروری سمجھا گیا ہے۔ فن پارے میں پیرایہ بیان کی ندرت و انفرادیت بھی جب تک شامل نہ ہو، تخلیق کار کی شناخت نہیں بنتی۔

فارسی اور عربی زبان میں اسلوب کے لیے ''سبک''، استعمال ہوتا ہے۔ اصل میں یہ عربی لفظ ہے۔ سبک کے لغوی معنی

ہیں دھات کو پگھلا کر سانچے میں ڈھالنا، چنانچہ ایسا سونا، جسے کٹھالی میں ڈال کر میل سے صاف کرلیا جاتا ہے، سبیک یا سبوک کہلاتا ہے اور دھات کی چیزیں ڈھالنے والی فونڈری کو مسبکۃ کہتے ہیں۔ اس لفظ کے لغوی معنوں کی خصوصیات پر غور کیجئے تو دھات کو تپانا اسے حشو وزوائد سے پاک کرنا اور پھر ایک سانچے میں ڈھالنا اور کوئی خوشنما شکل دے دینا۔ ایسا عمل ہے جو اسلوب میں اسی طرح لفظوں کے ساتھ دہرایا جاتا ہے۔

اب اسلوب کا لفظ دیکھئے۔ یہ طریقہ راستہ، روش اور ڈھنگ کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ اسالیب اس کی جمع ہے۔ ہندی میں اس کی اشاعت کے بعد ہندی میں 'سبک' یا 'طرز' کے لیے 'شیلی' بولا جاتا ہے۔ شیلی کا مفہوم عین مین وہی ہے جو عربی میں اسلوب کا ہے۔

'اسلوب' (*style*) سے عام طور پر کسی کام کو کرنے کا ڈھنگ مراد لیا جاتا ہے اور ہر شخص کے کام کرنے کا انداز مختلف ہوتا ہے۔ نیز ہر شخص اپنے اپنے طور یا ڈھنگ سے کسی کام کو سرانجام دیتا ہے۔ اسی کو اس شخص کا اسٹائل یا 'اسلوب' کہتے ہیں۔ لفظوں کا انتخاب، جملوں کی ترتیب اور ادائیگی سے اسٹائل کا پتا چلے گا۔ لیکن یہ اسلوب کی نہایت سادہ و سہل تعریف ہے۔

انتقادی ادب میں اسلوب کی جتنی بھی تعریفیں پائی جاتی ہیں ان میں سے بیش تر داخلی وتاثراتی ردعمل کا نتیجہ ہیں۔ خالص لسانیاتی نقطہ نظر سے فن پارے کو خود کفیل مان کر اسلوب کی تعریف بہت کم کی گئی ہے۔ ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ نے ناقدین کی اسلوب سے متعلق ایک درجن آراء یکجا کر دی ہیں۔ پہلے اُن پر ایک نظر ڈالتے چلیں:

۱۔ مشہور فرانسیسی مصنف بفوں (*Buffon*) کا کہنا ہے کہ ''اسلوب بذاتِ خود انسان ہے۔'' بفوں کی اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے انگریزی نثر نگار اور مورخ گبن نے کہا ہے کہ ''اسلوب، کردار یا شخصیت کا عکس ہے۔''

۲۔ انگریزی کے معروف ادیب سوئفٹ کے نزدیک ''مناسب الفاظ کا مناسب جگہوں پر استعمال'' ہی اسلوب کی صحیح اور سچی تعریف ہے۔

۳۔ امریکی شاعر ایمرسن (*Emerson*) کے مطابق ''انسان کا اسلوب اس کے ذہن کی آواز ہے۔''

۴۔ مشہور جرمن فلسفی شوپنہار کا قول ہے کہ ''اسٹائل خیال کا سایہ ہے۔''

۵۔ اطالوی فلسفی کروچے (*Benedetto Croce*) کا قول ہے کہ ''جب اظہار وجدان کی برابری کرے تو اسٹائل وجود میں آتا ہے۔''

۶۔ انگریزی مصنف سر آرتھر کوئیلر کوچ (*Arthur Kaiserkoch*) کے خیال کے مطابق ''تحریر میں اسلوب بالکل ویسا ہی ہے جیسے دیگر انسانی رویوں میں اچھی عادتیں۔''

۷۔ انگریزی کے مشہور نقاد مڈلٹن مرے (*John Middleton Murray*) نے 'اسلوب' سے تین معانی مراد لیے ہیں: پہلے معنی میں ''اسلوب سے مراد اظہار کی وہ ذاتی انفرادیت ہے جس کی بنا پر ہم کسی مصنف کو پہچان لیتے ہیں۔'' دوسرے معنی میں اسلوب سے مراد ''اظہار کا فن'' ہے اور تیسرے معنی میں اسلوب سے مراد ''اعلیٰ مقصود ادب'' ہے۔

۸۔ انگریزی نقاد لوکس (*Robert Lucas*) کا خیال ہے کہ ''اسلوب وہ طریق کار ہے جس سے فن کار دوسروں کو متاثر

کرتا ہے۔''

۹۔ سلیڈ (Giles Slade) نے اسلوب کی تعریف یوں بیان کی ہے : ''جو کچھ کہا جائے اس کے کہنے کا ڈھنگ''۔ چٹمن (Chitman) کی تعریف کے مطابق اسلوب ''کسی کام کو سرانجام دینے کا انفرادی انداز ہے۔''

۱۰۔ گرے (John Gray) نے اسلوب سے کم از کم سات چیزیں مراد لی ہیں مثلاً اسلوب بہ حیثیت فرد، اسلوب بہ حیثیت متکلم، اسلوب بہ حیثیت زبان، اسلوب بہ حیثیت رویہ، وغیرہ۔

۱۱۔ گراہم ہف (Graham Huff) نے اسلوب کی تعریف ان الفاظ میں بیان کی ہے : ''زبان خیال کا جامہ ہے اور اسلوب اس جامے کی مخصوص تراش اور وضع ہے۔''

۱۲۔ جب کہ پروفیسر آل احمد سرور نے اسلوب کو ''بیان کا طریقہ'' کہا ہے۔ ان کے نزدیک یہ اسلوب کا پہلا مفہوم ہے۔ سرور صاحب کا خیال ہے کہ صرف بیان کافی نہیں، ''حسن بیان'' بھی ضروری ہے۔ یہ ان کے نزدیک اسلوب کا دوسرا مفہوم ہے۔ اسلوب کا تیسرا مفہوم ان کے نزدیک ''انفرادیت کا حسن'' ہے جو انھوں نے مڈلٹن مرے سے لیا ہے اور جس سے وہ انوکھا پن، نیا پن، بانکپن، ندرت، وغیرہ مراد لیتے ہیں۔لیکن اس تعریف کو وہ اسلوب کی جامع تعریف نہیں سمجھتے۔ ان کے نزدیک اسلوب کی جامع تعریف ''واضح خیال کا موزوں الفاظ میں اظہار'' ہے۔ (۴۶)

مغربی دنیا کے اہل علم نے اسلوب کی اب تک جتنی تعریفیں بیان کی ہیں انھیں تین بڑے زمروں میں رکھا جا سکتا ہے (۱) اسلوب کی وہ تعریفیں جو مصنف کی انفرادیت کے حوالے سے کی گئی ہیں۔ (۲) اسلوب کی وہ تعریفیں جو عام انسانی رویوں کے حوالے سے کی گئی ہیں، اور (۳) اسلوب کی وہ تعریفیں جو خیال کے موثر اظہار کے حوالے سے کی گئی ہیں۔

ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ کے مطابق :

(۱) مصنف کی انفرادیت کے نقطۂ نظر سے اسلوب کی جو تعریف کی گئی ہے وہ اس نظریے پر مبنی ہے کہ ہر مصنف کا اپنا مخصوص انداز یا اسلوب ہوتا ہے جو ایک مصنف کو دوسرے مصنف سے ممتاز کرتا ہے۔ ہر برٹ ریڈ (Herbert Read) کے خیال میں کسی مصنف کے اسلوب کو جو کہ اس کی اپنی ذاتی ملکیت ہوتی ہے نہ تو کوئی دوسرا مصنف اپنا سکتا ہے اور نہ اس کی نقل یا تقلید کر سکتا ہے۔ ڈاکٹر جانسن (Samuel Johnson) کو بھی اس نظریے سے اتفاق ہے۔ اس کا قول ہے کہ ''کوئی انسان خواہ وہ کیسا ہی ہو، ایک انوکھا اسلوب رکھتا ہے۔'' براؤن (Brown) نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ کسی مصنف کا اسلوب اس کی اتنی ذاتی چیز ہوتی ہے جیسے اس کی اپنی انگلیوں کے نشان۔ یہ تمام تعرفین ہمیں اسلوب کے حوالے سے کردار کے عکس یا شخصیت کے اظہار یا مصنف کی انفرادیت کے تصوّر کی طرف لے جاتے ہیں۔ یعنی بفوں (Buffon)، گبن (Gibbon)، ایمرسن (Ralph Waldo Emerson) اور مڈلٹن مرے (John Middleton Murray) نے اسلوب کی جو تعریفیں بیان کی ہیں، انھیں اس زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔

بے شک بعض مصنفین کا اپنا منفرد اسلوب ہوتا ہے لیکن آل احمد سرور کے خیال کے مطابق اسلوب کی بعض خصوصیات ایک عہد یا روایت کی بھی آئینہ دار ہوتی ہیں، یعنی وہ ''انفرادی'' کے ساتھ ساتھ ''اجتماعی'' خصوصایت کی بھی حامل

ہوتی ہیں۔

(۲) اسلوب کی بعض تعریفیں انسانی رویوں کے حوالے سے بھی کی گئی ہیں۔ یہ اسلوب کی وسیع معنی میں تعریف ہے۔ اس کا تعلق زندگی کے عام غیر لسانی رویوّں سے بھی اس کا گہرا تعلق ہے۔ اس میں انسان کی بول چال، رہن سہن، چال ڈھال، وضع قطع اور سج دھج وغیرہ کا انداز شامل ہوتا ہے۔ چٹمن *(Chitman)* کی تعریف اسی زمرے میں آتی ہے۔ بہتر یہی ہوگا کہ ہم اسلوب کی صرف انھی تعریفوں پر غور کریں جن کا تعلق زبان کے استعمال سے ہے۔

(۳) تیسرے زُمرے میں اسلوب کی وہ تعریفیں آتی ہیں جو خیال کے مؤثر اظہار کے حوالے سے کی گئی ہیں۔ سوئفٹ، سلیڈ، کوئیلر کوچ، لوکس، گرام ہف، آل احمد سرور، شوپنہار اور کروچے کی تعریفیں اسی تیسرے زمرے میں آئیں گی۔ (۴۷)

تاہم یہ طے ہے کہ اسلوب سے مراد کسی فن پارے کے امتیازی اوصاف ہیں۔ اسلوب مصنف کی تحریر کا وہ ناگزیر حصّہ ہے جس کے بغیر فن پارہ اپنے وجود کا اثبات قائم نہیں رکھ سکتا۔ یاد رہے کہ اسلوبی اوصاف مصنف کے امتیازی اوصاف ہوتے ہیں جو زبان کے مروجہ ضوابط سے انحراف یا انتخاب سے پیدا ہوتے ہیں۔ یعنی شخصیت کس حد تک کسی اسلوب کے اسلوبی خصائص متعین کرنے میں مدد فراہم کرتی ہے۔ اسلوب کا امتیاز زبان کے اندر پوشیدہ ہوتا ہے۔ شخصیت بھی زبان کے اندر اپنا آپ آشکار کرتی ہے۔

ڈاکٹر نصیر احمد خاں نے بھی اسلوب کی تعریفوں کے مختلف زُمرے بنا کر وضاحت کی ہے، ملاحظہ ہو:

''اسلوب *(style)* سے مراد ایک ایسی طرزِ تحریر ہے جو ہر اعتبار سے منفرد ہو، جو ادیب یا شاعر کی شخصیت کی مظہر ہو، جو خارجی لسانی پہلوؤں کے علاوہ فن کار کے اندازِ بیان، اندازِ فکر اور اندازِ تخلیق کی نمائندگی کرے۔ اسلوب کی تعریفیں ہر عہد میں ہوتی رہی ہیں جس میں دانشور، نقاد، ماہر لسانیات اور ادیب و شاعر سبھی شامل ہیں۔ اب تک کی گئی اسلوب کی تعریفوں کو دو حصوں میں بانٹا جاسکتا ہے۔ پہلے میں والٹر پیٹر آتا ہے جو کہتا ہے ایک ایسا طرزِ تحریر جو ہر اعتبار سے منفرد اور قابلِ توجہ ہو، اسلوب تشکیل دیتا ہے۔ فرانسیسی ادیب بوفوں کو بھی اسی زمرے میں شمار کرسکتے ہیں جس کے خیال میں ''''اسلوب ہی انسان ہے'' یعنی ادیب یا شاعر بحیثیت انسان اپنی داخلی شخصیت کے زیرِ اثر ہی اسلوب وضع کرتا ہے۔ مورے اظہار کی اس انفرادیت کو اسلوب گردانتا ہے جس میں تخلیق کار کی ذات کے ساتھ ساتھ اس کے عہد کی جھلک بھی نظر آئے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اسلوب کی تشکیل کا انحصار بڑی حد تک فنی وسائل کے کامیاب استعمال پر ہے یعنی ادیب یا شاعر پر موضوع کے انتخاب اور اظہارِ خیال کی راہوں کے تعین کے وقت ہیئت کے اصول وضوابط کی پابندی بھی ضروری ہے جس کے بغیر فن کار کی فنی کاوشیں کامیاب ہوسکتی ہیں اور نہ ہی اسلوب وضع ہوسکتا ہے۔ لوکاچ کی نظر میں اسلوب وہ طریقِ اظہار ہے جس سے ادیب یا شاعر دوسروں کو متاثر کرتا ہے وہ اسلوب کے وضع ہونے میں فنکار کی شخصیت کو بڑی اہمیت دیتا ہے۔ اس کی نظر میں یہی ایسی چیز ہے جو تحریر میں انفرادیت لاتی ہے۔'' (۴۸)

جب کہ فرانسیسی ناول نگار گارستاں دال (Henri Beyle Stendhal) تخلیق کار کے سلسلہ فکر کے کامل ابلاغ کو اسلوب کہتا ہے۔ یوں اسلوب کے تعلق سے پہلے زمرے میں جو باتیں آتی ہیں، ان میں منفرد اظہار خیال، شاعر و ادیب کی شخصیت، اس کا عہد اور وہ ہیئت اہم ہیں جس میں تخلیق وجود میں آئی۔ ڈاکٹر نصیر احمد خاں کے خیال میں دوسرے زمرے کی تعریفوں میں متذکرہ باتوں کے مقابلے میں زبان اور خیال کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ مثال کے طور پر سوئفٹ (Taylor Swift)، مناسب جگہ پر صحیح لفظ کے استعمال کو اسلوب کہتا ہے۔ یوں اسلوب کی تعریف میں زبان و بیان کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ کچھ کے خیال میں متبادل اظہار خیال کے درمیان لسانی انتخاب choice کا نام اسلوب ہے۔ جو صوتی، صرفی، نحوی غرض زبان کی ہر سطح پر ممکن ہو سکتا ہے۔ مثلاً صوتی سطح پر الفاظ کا انتخاب کرتے وقت کسی مخصوص آواز کو ترجیح دینا۔ اس طرح تحریر کے صوتی حسن میں نہ صرف اضافہ ہو جاتا ہے بلکہ مخصوص آوازوں سے ابھر کر آنے والا آہنگ خیال و معنی کو موثر بنا دیتا ہے۔ نحوی اور لفظی سطح پر بھی انتخاب کی بڑی اہمیت ہے اور مروجہ اصولوں سے ہٹ کر جملوں میں الفاظ کی نشست و برخاست اور مرکبات و تراکیب کی تراش خراش لکھنے والے کی تحریر کی شناخت بن جاتے ہیں۔ زبان کے مترادفات لفظی انتخاب میں مدد دیتے ہیں۔ اس طرح کسی ادیب یا شاعر کی مخصوص لفظیات ابھر کر سامنے آتی ہے جو اس کے اسلوب کا حصّہ بن جاتی ہے۔

اردو میں لفظ ''اسلوب'' کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر طارق سعید لکھتے ہیں:

(i) ''لفظ اسلوب، انگریزی کے اسٹائل سے مترادف ہے، یونانی میں اسٹائیلاز (stylos) اور لاطینی میں اسٹائیلس (stylus) اسلوب کا ہم معنی ہے۔ اور ہندی میں شیلی کہتے ہیں۔ انسائیکلو پیڈیا آف برٹینکا میں اس لفظ کا رشتہ لاطینی سے جوڑا گیا ہے، لیکن اس امر کی بھی عقدہ کشائی کی گئی ہے کہ یہ ثابت کرنا مشکل ہے کہ اس لفظ کا ہمیشہ وہی مطلب اخذ کیا جاتا رہا ہے جو اسٹائل میں مضمر ہے۔ ساتھ ہی اس کے مطلب ہیں: لکھنے کا طریق کار لکھنے کا قلم، تیز چلنے والا قلم یا لکھنے کا کوئی نوکیلا آلۂ کار۔''(۴۹)

(ii) ''لفظ ''اسلوب'' عربی لفظ اسلوب (ا+س+ل+و+ب) مذکر واحد سے مشتق ہے جس کی جمع اسالیب (ا+س+ا+ل+ی+ب) مذکر ہے اردو میں بعض لوگ اسلوب کے بجائے اسلوب یعنی الف پر پیش کے بجائے زبر کی آواز سے تلفظ کرتے ہیں۔ لغات میں پیش ہی کی آواز کو تسلیم کیا گیا ہے۔ ''نور اللغات'' کے مطابق اسلوب (ع۔ بالضم) مذکر۔ راہ، صورت، طور، طرز، روس، طریقہ، اسلوب، بندھنا، لازم صورت پیدا ہونا، راہ نکلنا، خاتمہ کلام پر شوق یہ شعر تحریر ہے ؎

پہنچا جس وقت سے مکتوب
زندگی کا بندھا کچھ اسلوب(۵۰)

ڈاکٹر طارق سعید کے مطابق ''اسلوب'' کی مختلف تعریفوں پر عمیق نظر ڈالنے سے چار خاص نکتوں پر اسلوب کا مطالعہ مرتکز ہوتا ہے اور یہ چاروں نکات مصنف، مقصد تحریر، طریق اظہار اور قاری کے گرد گھومتے ہیں۔

اپنی اس بات کو واضح کرنے کے لیے ڈاکٹر طارق سعید نے درج ذیل چارٹ ترتیب دیا ہے:

تعریف	موضوع	اساسی مادہ	خصوصیت وکیفیت
اسلوب بمعنی اظہارروح	مصنف	روح	اظہار
تصویردماغ	"	دماغ	تصویر
مظاہرفطرت انسانی	"	فطرت	مظہر
حصہ شخصیت انسانی	"	شخصیت	(غیرمنقسم حصہ)
اسلوب بمعنی عناصرفکر	مدعا	فکر	شکل
لباس فکر	"	فکر	لباس
اسلوب بمعنی زبان کامنفردذریعہ	اظہار	زبان	انفرادیت
بیان کامتوازن طریقہ	"	بیان	توازن
اظہارکی ذاتی صفت	"	زبان کی پیشکش	ذاتیات کی اہمیت
بےمحاباقوت لسانی	"		پیشکش کی بےمحاباقوت
اسلوب بمعنی قاری سے تعلق پیداکرنے کاسلیقہ	قاری	تعلق	ذریعہ
قاری کومتحرک کرنے کاذریعہ	"	حرکت	ذریعہ
اسلوب بمعنی لسانی اظہارکے جملہ امکانی عناصر کااستعمال	لسانیات کے پیش نظر اسلوبیاتی مظاہرہ	لسانی مظاہرکی امکانی صورتیں	اسلوبیات

اس چارٹ (۵۱) کے ذریعے جوکارآمدنتائج اخذکیے گئے ہیں، وہ درج ذیل ہیں:

(۱) کسی بھی کلام کے مخصوص وموثربیان کانام اسلوب ہے۔

(۲) غیرمعمولی لسانی اظہارکے مخصوص ڈھنگ کواسلوب کہتے ہیں۔

(۳) اسلوب لسانی اظہارکاوہ مخصوص ڈھنگ ہے جوفن کارکی شخصی انفرادیت اورموضوع سے متعلق ہےاورجواجتناب، انتخاب،خوبی،امتزاج۔

(۴) اسلوب کاتعلق انفرادی شخصیت سے ہوتاہے۔

(۵) اسلوب کاتعلق موضوع سے بھی ہے۔

(۶) کسی بھی فن کارکے لیے لسانی اظہارکے مخصوص ڈھنگ کے متعین راستوں میں ایک سے زیادہ راستے ہوسکتے ہیں۔

اسالیب کی اقسام:

ڈاکٹرطارق سعیدکے مطابق *R. D. Blackman* کی مرتّب کردہ کتاب *"Composition and Style"* : میں اسلوب کے بنیادی عناصر : زبان وبیان،تخلیق کارکی شخصیت اورموضوعِ تحریرکومدِنظررکھتے ہوئےکُل گیارہ اقسام کے اسالیب بتائےگئےہیں اوروہ ہیں : توضیحی اسلوب،ایجازانگیزاسلوب،پریشاں اعصاب اسلوب،شکستہ ولاغراسلوب،اسلوب

جلیل، سپاٹ اسلوب، شفاف اسلوب، جمالیاتی اسلوب، شگفتہ اسلوب، سادہ اسلوب اور مصنوعی اسلوب ۔ جب کہ ایچ ڈبلیو جانسن کی کتاب "Style and Style" میں چار دیگر اسالیب کا بیان ہوا ہے ۔ وہ ہیں : ذاتی ،قومی، معیاری اور گو-تھک اسلوبِ نگارش ۔ اس کے علاوہ مولانا ابوالکلام آزاد نے ''غبارِ خاطر'' میں انانیتی اسلوب، اور سیّد عابد علی عابد نے اپنی کتاب : ''اسلوب'' میں ''اسلوبِ جلیل'' کا ذکر کیا ہے ۔ علاوہ ازیں رشید احمد صدیقی نے سرسیّد احمد خاں کے حوالے سے ''بنیادی اسلوب'' کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ پھر اسالیب کی چند روایتی اقسام بھی ہیں جیسے سادہ اسلوب، سادہ سلیس اسلوب، سپاٹ اسلوب، علامتی اسلوب، تعقیدی اسلوب، رنگین مرصع اسلوب، محاوراتی اسلوب، خطبانہ اسلوب، استعاراتی اسلوب اور محاکاتی اسلوب ۔ اس فہرست میں ڈاکٹر طارق سعید نے اسلوب کی دو مزید اقسام کا اضافہ کیا ہے اور وہ ہیں : 'منتشر الخیالی کا شکستہ اسلوب' اور ''سیّال کیفیتوں پر مبنی ماورائی اسلوب'' ۔

اس طرح ڈاکٹر طارق سعید کے خیال میں دنیا بھر کے تخلیق کار درجِ ذیل اکیس اقسام کے اسالیبِ بیان برتتے ہیں:

(۱) تعقیدی اسلوب
(۲) مذہبی اسلوب
(۳) مقفیٰ، مسجع، مرجز اسلوب
(۴) تمثیلی، حکایتی اسلوب
(۵) رنگین مرصع اسلوب
(۶) محاوراتی اسلوب
(۷) بنیادی اسلوب
(۸) سپاٹ و سادہ اسلوب
(۹) بیانیہ اسلوب
(۱۰) توضیحی اسلوب
(۱۱) انانیتی اسلوب
(۱۲) شگفتہ یا تاثراتی اسلوب
(۱۳) طنزیہ یا ظرافت آمیز اسلوب
(۱۴) خطیبانہ اسلوب
(۱۵) حکیمانہ فلسفیانہ اسلوب
(۱۶) مرقع نگاری یا محاکاتی اسلوب
(۱۷) استعاراتی اسلوب
(۱۸) اسلوبِ جلیل

(۱۹) علامتی اسلوب

(۲۰) ہیجانی، ماورائی یا منتشر خیالی کا شکستہ اسلوب

(۲۱) امتزاجی اسلوب

ڈاکٹر طارق سعید نے ان اکیس اقسام کو بعد از باہمی ادغام کُل نو (۰۹) اقسام میں ڈھال دیا:

(۱) تعقیدی اسلوب

(۲) مقفّیٰ، مسجع، مرجز، رنگین اور مرصع اسلوب

(۳) بنیادی، سپاٹ، سادہ اسالیب

(۴) بیانیہ، توضیحی اسالیب

(۵) شگفتہ اور تاثراتی اسلوب

(۶) انانیتی، خطیبانہ، جلیل اسالیب

(۷) ظرافت اور طنز آمیز اسلوب

(۸) ہیجانی، ماورائی، منتشر خیالی کا شکستہ اسلوب

(۹) امتزاجی اسلوب (۵۲)

لیکن یاد رہے کہ اسالیب کی اقسام شماری کا یہ کام ڈاکٹر طارق سعید نے اپنے پی ایچ۔ ڈی کے مقالہ کی تکمیل (۱۹۸۶ء) تک کیا۔ تب سے اب تک چونتیس برسوں میں کئی ایک نئے اسالیب دیکھنے کو ملے، جیسے : تجریدی اسلوب، کولاژ سازی کا اسلوب، فلسفیانہ اسلوب، یادآوری کا اسلوب (جسے مرزا خلیل احمد بیگ نے 'یادیاتی اسلوب' کا نام دیا ہے)، علامتی پیکر تراشی کا اسلوب، متناقص الخیال *(Paradoxical)* تخلیقی آمیزش *(Synthesis)* کا اسلوب، میجک رئیلزم کا اسلوب، مزاحیہ رئیلزم کا اسلوب اور ملفوظاتی اسلوب۔ یوں فی الوقت اٹھارہ نمایاں اسالیب دیکھنے کو ملتے ہیں۔

ادبی متن جس حقیقت کی ترجمانی کرتا ہے، اس میں موضوع، ہیئت، تکنیک اور اسلوب حصّہ لیتے ہیں۔ تاہم یہ کہنا مشکل ہے کہ ان میں سے کس جزو کا کتنا حصّہ ہے۔ ان میں سے اسلوب، متن کا چہرہ ہے،۔ اسلوب جن خدوخال سے عبارت ہے، وہ لسانی بھی ہیں۔ زبان ایک ایسا وسیلۂ ابلاغ ہے، جس کی جڑیں تہذیب، ثقافت اور تاریخ میں دور دور تک اتری ہوتی ہیں۔ زبان میں ماضی سانس لے رہا ہوتا ہے اور ان سانسوں کی حرارت ان اسالیب اظہار میں محسوس کی جاسکتی ہے جنھیں تخلیق کار تاریخ کی خاک چھاننے سے دریافت کرتے ہیں۔ یوں کہا جاسکتا ہے کہ اسلوب صد فیصد نجی، داخلی اور انفرادی نہیں ہوتا، یہ کسی شخصیت کے باطن کے عدم سے وجود میں نہیں آتا، ثقافتی طرزوں میں سے برآمد ہوتا ہے۔

اسلوب میں الفاظ کی اہمیت:

ڈاکٹر ظہیر الدین کے مطابق :انگریزی میں جسے *'style'* کہتے ہیں، عربی میں 'سبک' ہے۔ عربی میں 'سبک' پگھلا

دینے اور ٹکڑے ٹکڑے کر دینے کو کہتے ہیں لیکن سبک کے معنی اسلوب نگارش یا انداز بیاں، طرز تحریر، لہجہ، رنگ یا رنگ سخن کے بھی ہیں۔ سبک کا لفظ بہ معنی 'style' ایران کے جدید دور میں زیادہ استعمال ہوا ہے، قدیم زمانہ میں خال خال سبک کا لفظ اسلوب کے معنوں استعمال ہوتا تھا۔ جاحظ نے اپنی کتاب البیان والتبیینین، ابن رشیق قیروانی نے اپنی کتاب العمدہ میں اور ابن خلدون نے اپنے مقدّمہ میں سبک کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اس وضاحت کے بعد ڈاکٹر ظہیر الدین نے امثال کے ذریعے ساری الجھن دور کر دی ہے:

''اسلوب خاص الفاظ وعبارت کا انتخاب بھی ہے۔ مثلاً ہم یہ کہتے ہیں کہ فلاں مر گیا، اور یوں بھی کہتے ہیں کہ فلاں وفات پا گیا، فلاں خدا کو پیارا ہو گیا، فلاں دارِ فانی سے رخصت ہوا، وہ علم ملکوت کو سدھار گیا، وہ دارِ فانی سے دارِ بقا کو کوچ کر گیا، اس کی روح قفسِ عنصری سے پرواز کر گئی، اس نے اپنی جان، جانِ آفریں کے سپرد کر دی، اس کی زندگی کا چراغ بجھ گیا، وہ خوابِ ابدی میں سو گیا، اس نے حکم خلق کو لبیک کہا، وہ جہنم رسید ہو گیا، وہ درک اسفلین میں پہنچ گیا، اس نے جوارِ رحمت میں جگہ پالی۔۔۔سو ایک آدمی کہے گا ''وہ وفات پا گیا''، جاہل کہے گا وہ ''مر گیا'' ایک عالمِ دین کہے گا، وہ دارِ فانی سے دارالبقا کو سدھار گیا، ایک عالمِ دین کافر کے بارے میں کہے گا ''وہ جہنم رسید ہو گیا'' ایک صوفی کسی صوفی کی وفات پہ کہے گا کہ ''وہ عالم ناسوت سے عالم ملکوت کو سدھار گیا۔'' (۵۳)

یوں اسلوب کے بارے میں الفاظ کی اہمیت مسلّم ہے۔ اسی پسِ منظر میں الفاظ ایک عہد کے اسلوب کو بھی ظاہر کرتے ہیں مثلاً اردو لفظ کبھو بجائے کبھی یا کسو بجائے کسی یا تلک بجائے تک قدیم دور میں استعمال ہوتا تھا اب متروک ہو گیا ہے۔ اگر متن میں یہ الفاظ آئیں تو متن کی قدامت اور اپنے عہد کے آئینہ دار ہوں گے۔

اسلوب میں لفظیات کی اہمیت بتاتے ہوئے ڈاکٹر نثار احمد فاروقی لکھتے ہیں:

''بعض مخصوص الفاظ کسی مصنف کے ذہن کا آئینہ ہوتے ہیں۔ یہ بھی دو طرح کے ہیں یا تو وہ عام استعمال کے الفاظ ہوں گے مگر ایک مصنف کی تحریر میں اتنی بار آئیں گے کہ اس کی مخصوص افتادِ ذہنی، رجحان طبعی اور زاویہ فکر کا نشان بن جائیں گے یا بعض مصنفوں کے فن پاروں میں نئے اور غیر مانوس الفاظ ایسی خوبی اور خوبصورتی سے استعمال ہوں گے کہ نہ صرف ان کے اسٹائل کو دل پسند اور دل نشیں بنا دیں گے بلکہ ان کی انفرادیت کو بہت نمایاں کر دیں گے۔

۔۔۔''انتخابِ الفاظ'' کا معاملہ یقیناً اسٹائل میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ انتخاب موضوع کی مناسبت کے علاوہ نثر کے داخلی تقاضوں کے لحاظ سے بھی ہوتا ہے۔ اسی لیے بین جانسن نے کہا تھا کہ ادیب کا کام یہ ہے کہ نئی باتوں کو مانوس اور مانوس کو نیا بنا کر پیش کرے۔ اور یہ جو کہا گیا ہے کہ کسی زبان میں کوئی دو لفظ مترادف نہیں ہوتے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ان میں بہت ہی نازک فرق بھی ہے، جسے وجدان ہی محسوس کر سکتا ہے۔۔۔ اب رہا الفاظ کے انتخاب کا معاملہ کہ یہ کسی ضابطے یا اصول کا پابند ہے کہ نہیں۔ ہاں یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اگر لکھنے والے کا خیال 'پختگی' کی منزل تک آ گیا ہے تو وہ جزواً ظاہر ہو کر بھی گہرا اثر چھوڑ سکتا ہے۔۔۔ الفاظ خیال کے تابع ہیں اور خیال آزاد ہے۔۔۔ الفاظ صرف خیال کے ترجمان یا اس کے ابلاغ کا ذریعہ ہیں، خود خیال نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ چند انسان ایک ہی خیال کو مختلف الفاظ میں ادا کر سکتے ہیں۔ یہ

بھی ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ الفاظ انسان کی شخصیت وسیرت، میلان ورجحان اور ذہن ومزاج کے بھی آئینہ دار ہوتے ہیں۔۔۔۔جب ہم کسی خیال کو دوسروں تک منتقل کرنا چاہتے ہیں اور زور ہمیں خیال پر دینا ہوتا ہے تو نئے نئے اسالیب تراشتے ہیں۔کہیں ایہام کہیں تشریح، کبھی اطناب، کہیں ایجاز، کہیں تشبیہ واستعارہ۔''(۵۴)

ن۔م راشد بھی اسلوب میں لفظیات کی اہمیت ایک حد تک تسلیم کرتے ہیں لیکن کلی طور پر نہیں۔انھوں نے اسلوب میں لفظیات کے حوالے سے بات کرتے ہوئے لفظوں کی نشست وبرخاست کو'تکنیک' قرار دیا ہے لیکن ان کے مطابق وضعِ اسلوب میں تکنیک ایک زینہ ہے۔لیکن یہ کسی طرح اسلوب بیان کا جزولاینفک نہیں۔اس سے تحریر منطقی انداز کی حامل ہوسکتی ہے۔الفاظ متعین، جامع اور واضح ہوسکتے ہیں۔ان کے استعمال میں کفایت اور شائستگی پیدا ہوسکتی ہے۔لیکن مزین ومرصع فقروں کو اسلوب بیان سے کوئی واسطہ نہیں۔فصاحت وبلاغت۔۔۔زیادہ سے زیادہ ادیب کی بیرونی پوشش کی حیثیت رکھتی ہیں۔جو کمخواب کی بھی ہو تو ادیب کی ذہنی حیثیت میں فرق پیدا نہیں ہوتا۔(۵۵)

اسی حوالے سے مزید وضاحت کرتے ہوئے ن۔م راشد کا کہنا ہے کہ

''اسلوبِ بیان کا دوسرا مفہوم یہ ہے کہ یہ ہر اس چیز کا نام ہے جس کے ذریعے سے ایک ادیب دوسرے ادیب سے ممیز کیا جاسکتا ہے۔یعنی خاص طرز کے فقرے، خاص محاورات سانچے میں ڈھلی ہوئی تراکیب، جن کو وہ بار بار استعمال کرنے کا عادی ہے اور جن کی مدد سے، اگر ہم چاہیں تو ادیبوں کے سارے ہجوم میں بھی اسے نمایاں کرسکتے ہیں۔۔۔۔چنانچہ صحیح اسلوب بیان اسی وقت نمودار ہوتا ہے جب کوئی ادیب اپنے خیالات کے اظہار کے لیے سب سے زیادہ موزوں زبان پالیتا ہے۔لیکن یہ نقطہ نگاہ بھی اسلوب بیان کی صحیح تعریف نہیں کرتا ہے۔جہاں اول الذکر نظریہ غلط ہے وہاں یہ نظریہ فریب آمیز ہے۔کیونکہ ایک عیار ادیب ارادتاً ایسی انفرادیت اختیار کرسکتا ہے جس کے پس پشت جذبات کے قدرتی تحرک کی بجائے تصنع اور نقالی ہو۔چنانچہ اسلوب بیان کا انحصار کسی طرح زبان پر نہیں بلکہ ادیب کے رجحانات خصوصی پر ہے۔۔۔۔یہ رجحانات خصوصی اسی وقت کامیابی سے اپنا عمل کرتے ہیں جب ادیب زبان کو اپنے اوپر طاری کرنے کی بجائے خود اسے اپنے جذباتی اور ذہنی تجربات کے سانچے میں ڈھال لیتا ہے۔زبان کی صفائی اور درستی، اسلوب بیان کی ناگریز اور لازمی خصوصیات نہیں بلکہ اتفاقی صفات ہیں یا زیادہ سے زیادہ برے اسلوب بیان سے بچنے کے ذرائع!۔۔۔جب تک انفرادیت نہیں کوئی ادبی نگارش قابل توجہ نہیں ہوسکتی۔۔۔۔ایک اصلی اسلوب بیان کا تتبع ناممکنات میں سے ہے۔''(۵۶)

ن۔م راشد کے اسلوب میں لفظیات ہی کو سب کچھ تصوّر کرنے کے اس نظریے سے اختلاف کرتے ہوئے محمد حسن عسکری کا کہنا ہے کہ:

''بعض اوقات داخلی تجربے اپنے لئے اسلوب بیان پیدا کرتے ہیں، وہاں بعض دفعہ یہ بھی ہوتا ہے کہ اسلوب بیان پیدا ہو گیا تو وہ نئے تجربوں کو وجود میں لاتا ہے کیوں کہ آخر اسلوب داخلی زندگی کی تفتیش کا ذریعہ ہے۔۔۔۔والیری نے اپنی کئی زبردست نظموں کے بارے میں بتایا ہے کہ پہلے دماغ میں ایک خاص قسم کا آہنگ پیدا ہوا، پھر ایک فقرہ ابھر کے شعور کی سطح پر آیا، پھر کچھ عرصہ سوچنے کے بعد نظم کا موضوع طے ہوا تو اسالیب بیان سے دلچسپی کوئی ایسی معمولی یا فروعی چیز نہیں

ہے جیسی ہمارے یہاں سمجھی گئی ہے۔،،(۵۷)

عہد کا اسلوب اور انفرادی اسلوب:

ایک عہد کے اسلوب اور فن کار کے انفرادی اسلوب سے متعلق ممتاز حسین نے کئی ایک اہم نکتے پیدا کیے ہیں۔ فرماتے ہیں کہ ادبی اسلوب یا اسٹائل کا ایک معیار ہوتا ہے جو مذاق ادب اور مذاق سخن کی تبدیلی کے ساتھ بدلتا بھی رہتا ہے۔ چنانچہ ہم ایک مخصوص عہد کے ایک مخصوص طرز نگارش کو بھی بہ حیثیت مجموعی اسٹائل کہتے ہیں۔ پھر یہ کہ ایک ہی شخص بہ اعتبار موضوع اپنے اسٹائل کو بدلتا بھی رہتا ہے۔ وہ بہ یک وقت مختلف قسم کے اسٹائلوں پر قادر ہوسکتا ہے۔لیکن ایک صاحب اسلوب ادیب اپنے آپ کو کتنا ہی چھپانے کی کوشش کرے وہ چھپ نہیں پاتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ اسٹائل کا صرف اک فنی معیار ہی نہیں ہوتا بلکہ اس کا ایک رشتہ مصنف کی شخصیت سے بھی ہوتا ہے۔ممتاز حسین کہتے ہیں:

''ہم کسی شاعر یا ادیب کے اسٹائل کو اس کے خیالات اور جذبات کی نوعیت سے نہیں بلکہ اس کے طریقِ فکر اور اس کی آواز یا لب و لہجے سے پہچانتے ہیں۔ اسلوب کی انفرادیت، خیال یا جذبات کی انفرادیت سے نہیں بلکہ طریق فکر اور آواز کی انفرادیت سے پہچانی جاتی ہے۔ ایک انسان دوسرے انسان سے اپنی شکل وصورت وغیرہ کے امتیازات کے علاوہ اپنی جداگانہ شخصیت کی تفریق سے بھی پہچانا جاتا ہے جو اس کے طریق فکر اور افتادطبیعت کو متعین کرتی ہے۔ اسلوب میں انفرادیت اسی شخصیت کے مخصوص طریق فکر، افتادطبع اور تربیت ذوق کی خصوصیات سے پیدا ہوتی ہے۔ایک لفظ میں اسی کو شاعر کی آواز کہیں گے۔

میں جو بولا کہا کہ یہ آواز
اُسی خانہ خراب کی سی ہے

...اسلوب مصنوعی چہروں کو اتارنے اور اپنی شخصیت کو پہچاننے اور اپنی صحیح آواز کو پانے سے پیدا ہوتا ہے۔...لیکن اسٹائل جیسا کہ میں نے شروع میں عرض کیا۔ کچھ فنکار کی شخصیت اور اس کے فن کے رشتے ہی کی شے نہیں ہے۔ اس کا تعلق ابلاغ کے فن سے بھی ہے جس کا ایک معیار ہوتا۔خواہ وہ ہر عہد میں بدلتا ہی کیوں نہ رہتا ہو۔،،(۵۸)

ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ ادبی اصطلاحیں سائنس کی اصطلاحوں کی طرح قطعی نہیں ہوتیں۔ ادبی اصطلاحیں دراصل اشارے ہیں، جیسے اسلوب، یہ سمت یا میدان کی طرف رہنمائی کرتی ہیں۔یعنی ادبی اصطلاحات کی مکمل تعریف نہیں ہوسکتی۔ ہاں ایسی تعریف ہوسکتی ہے جو بڑی حد تک صحیح ہو یا بیشتر حالتوں پر جس کا اطلاق ہوتا ہو۔ اسلوب کی جامع و مانع تعریف اسی وجہ سے خاصی مشکل ہے۔ اس کا بڑا ثبوت یہ ہے کہ کچھ عرصہ پہلے تک اسلوب کو تحریر کا ایک زیور سمجھا جاتا تھا،مگر زیورات کی کثرت دولت کی پہچان ہوتو ہو، ذوق کا پیمانہ ہرگز نہیں۔ پھر آرائش وزیبائش کے اس تصوّر کے مطابق اسلوب ایک خارجی و سطحی خصوصیت بن جاتا ہے، جو وہ یقیناً نہیں ہے۔

ادب میں اسلوب (اسٹائل) پیرائے یا بیان کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔مثلاً : میر کا اسٹائل غالب کے اسٹائل

سے مختلف ہے یا میر امن کا اسٹائل رجب علی بیگ سرور کے اسٹائل سے بہتر ہے۔ یوں حسن بیان کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کیا جائے تو اس میں اسٹائل کا دوسرا مفہوم اچھی طرح آ جائے گا مگر اس کا ایک تیسرا مفہوم بھی ہے جس پر مڈلٹن مرے نے زور دیا ہے۔ اسے ہم انفرادیت کا حُسن کہہ سکتے ہیں۔ عام طور پر جب انوکھے پن، نئے پن، بانکپن اور ندرت جیسے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں تو ان سے یہی تیسرا پہلو مراد ہوتا ہے۔ . . نثر کے اسلوب میں بنیادی شرط تعمیری اظہار ہے جس طرح نظم کے اسلوب میں بنیادی شرط تخلیقی اظہار ہے۔ دونوں میں زبان کا ادبی استعمال یعنی اس کا تاثراتی استعمال اس کا مسرت خیز اور انبساط انگیز استعمال مشترک ہے۔ اس حوالے سے آل احمد سرور کا کہنا ہے :

''اگر واضح خیال کا موزوں اظہار کافی ہے تو اس میں ندرت یا انفرادیت یا بانکپن کا کیا سوال ہے؟ یہیں شخصیت اور اسلوب کی بحث آتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اسٹائل ہی شخص ہے۔ *(Style is the man)*۔ حالانکہ شخصیت اسلوب میں سیدھے سادے طریقے سے جلوہ گر نہیں ہوتی۔ وہ الفاظ کی چھلنی میں چھن کر آتی ہے اور یہ الفاظ بھی ایک خاص سانچہ رکھتے ہیں۔ جو الفاظ ایک شخص استعمال کرتا ہے وہ ایک دور یا مزاج یا روایت کے بھی آئینہ دار ہوتے ہیں۔ یعنی وہ انفرادی کے ساتھ اجتماعی خصوصیات بھی رکھتے ہیں۔ ...اسٹائل میں ایک ایسی سریع النفوذ اور برق اثر کیفیت ہوتی ہے کہ جس میں طاقت، مہارت اور تیزی مل کر قیامت بن جاتی ہیں۔ آپ چاہیں تو اسے خیال، الفاظ اور دونوں کے رشتے کا مناسب احساس کہہ لیں۔ مڈلٹن مرے نے اسی کو ادّعا کی کارگری *(Effectiveness of Assertion)* کہا ہے۔ اسٹائل گویا کوہ ندا کی وہ آواز ہے جس کے سنتے ہی سوائے لبیک کہنے کے کوئی چارہ نہیں۔''(۵۹)

اب آیئے ''اجتماعی اسلوب'' کی طرف۔ اس حوالے سے ڈاکٹر عبادت بریلوی فرماتے ہیں :

''اسلوب میں الفاظ کی زندگی اور جولانی کے بھی کچھ محرکات ہوتے ہیں۔ وہ بھی اپنا ایک پس منظر رکھتی ہے۔ اس کے پیچھے لکھنے والے کی پوری شخصیت، اس کا پورا ماحول، اس کے ماضی کی پوری روایات اور اس کے حامی اور مستقبل کے تمام تصوّرات اپنا کام کرتے رہتے ہیں۔ ان سب کے ہاتھوں اس کا ایک مزاج بنتا ہے اور اس مزاج کی عکاسی پوری طرح اسلوب میں ہوتی ہے۔''(۶۰)

ہر زمانے کے 'اجتماعی اسلوب' کے اندر 'انفرادی اسلوب' کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں :

''جیسا کہ فلابیئر نے لکھا ہے کہ اسلوب صرف لکھنے ہی کا نام نہیں ہے بلکہ جینے، زندہ رہنے اور اپنے وجود کو ثابت کرنے کا نام ہے۔ اسلوب اپنے وقت کی عام زبان سے ضرور تعلق رکھتا ہے لیکن اس کے باوجود ایک مخصوص اسلوب کی زبان اپنے زمانے کی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ اس کا مخصوص لب ولہجہ، ایک مخصوص انداز، اک مخصوص آہنگ اور اپنی ایک مخصوص آواز رکھتا ہے۔ جو اپنے زمانے سے تعلق رکھنے کے باوجود اچھوتی اور نئی ہوتی ہے، اس کو پہچانا جا سکتا ہے۔

. . .اسلوب کا پیدا کرنا ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔ یوں تو اسلوب بہرحال ہر شخص کی بات، اس کے انداز گفتگو اور طرز تحریر میں ہوتا ہے۔ لیکن جس کو اعلیٰ درجے کا ادبی اسلوب کہتے ہیں، اس کی تخلیق کسی شعوری کوشش سے نہیں ہو سکتی۔ ادب کی تاریخ میں ایسی مثالیں ملتی ہیں جب بعضوں نے اسلوب کو پیدا کرنے کی شعوری کوشش کی ہے لیکن وہ اپنی اس کوشش

میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں۔ کیونکہ اس سلسلے میں جو پھول وہ کھلاتے ہیں، ان میں اصل پھولوں کی سی نہ تو خوشبو ہوتی ہے نہ رنگ۔ وہ کاغذ کے پھول معلوم ہوتے ہیں۔۔۔۔اسلوب تخلیقی جوہر کا طابع ہوتا ہے اور کوئی ادبی تخلیق اس وقت تک ادبی تخلیق نہیں کہلائی جا سکتی جب تک لکھنے والے کا تخلیقی جوہر اس میں اسلوب کو نمایاں نہ کر سکے۔ اعلیٰ اور ارفع اسلوب ہی سے ادبی تخلیق کی قدر و قیمت بڑھتی ہے اور اس کا شمار اعلیٰ ادب میں ہوتا ہے۔۔۔۔ فرانسیسی ادب میں فلابیئر کے ناولوں کی کہانیاں اور پلاٹ اپنی جگہ پر اہم ہیں لیکن ان سے کہیں زیادہ ان کی اہمیت اس اسلوب کی وجہ سے ہے جو فلابیئر کے ساتھ ہی مخصوص ہے۔۔۔۔اسلوب کو پیدا کرنا کوئی سیکھ نہیں سکتا۔ اس کی تخلیق ایک فطری عمل ہے۔ اس کی نوعیت الہامی اور القائی نہیں ہے۔ اس کا تعلق تو انسانی نفسیات سے ہے۔ بعض طبائع مخصوص حالات کے زیر اثر اس کیفیت کو پیدا کر سکتی ہیں جو اسلوب کو پیدا کرنے کا باعث بنتی ہیں۔

۔۔۔اسلوب موضوع اور مواد کا تابع ہے اور یہ بات بڑی حد تک صحیح ہے۔ لیکن موضوع اور مواد کا مطلب صرف کسی شے کا خارجی وجود ہی نہیں ہے جس کو لکھنے والا دیکھتا ہے یا اپنے پیش نظر رکھتا ہے۔ بلکہ وہ احساس ہے جس کے ذریعے سے وہ شے لکھنے والے کے دل میں اپنی جگہ بناتی ہے۔۔۔۔ادبی اسلوب کی تشکیل میں لکھنے والی کی شخصیت، اس کے کردار، اس کے ماحول، اس کے نقطہ نظر اور نظریہ حیات کا بہت دخل ہوتا ہے اور اس کی تشکیل میں یہ تمام پہلو بڑا کام کرتے ہیں۔'' (۶۱)

اسلوب میں انفرادیت سے کیا مراد ہے؟

اسلوب بیان یا اسٹائل سے مراد کسی مصنف کا وہ طرز تحریر ہے جو اسی مصنف کے ساتھ مخصوص ہو اور اس کی تحریر کی امتیازی خصوصیات کا حامل ہو، اہل طرز بھی وہی الفاظ استعمال کرتا ہے جو اور اہل زبان استعمال کرتے ہیں لیکن وہ ان الفاظ کو کچھ اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ اس کی تحریر میں ایک امتیازی شان پیدا ہو جاتی ہے جو اسے اور تمام تحریروں سے علیحدہ کر لیتی ہے۔ اسلوب بیان کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں مصنف کی خصوصیت نمایاں رہتی ہے۔ اس حوالے سے حامد اللہ افسر کہتے ہیں:

''اسلوب بیان میں مصنف کی ذاتی اور شخصی خصوصیات کا نمایاں ہونا لازمی ہے، ایک شاعر یا ادیب عام تجربات اور حالات کو اپنے الفاظ میں پیش کرتا ہے لیکن جس شاعر یا ادیب نے زبان پر حاکمانہ قدرت حاصل کر لی ہے اور الفاظ اور محاوروں کو وہ اپنے مخصوص انداز میں استعمال کرنے پر قادر ہے اور عام تجربات اور حالات کو اپنی ذات پر منعکس کر کے اس طرح پیش کرتا ہے کہ ان الفاظ اور محاورات میں خود اس کی شخصیت رونما ہو جاتی ہے۔'' (۶۲)

حامد اللہ افسر نے پہلی بار اسلوب کے خارجی اور داخلی پہلوؤں کی نشان دہی کی تھی۔ اس حوالے سے انھوں نے بتایا تھا کہ اسلوب بیان کے دو پہلو ہیں۔ ایک داخلی اور ایک خارجی۔ داخلی پہلو خیال سے متعلق ہے اور خارجی پہلو زبان سے، پوپ نے اسلوب بیان کی تعریف یہ کی تھی کہ ''اسلوب، خیال کا لباس ہے۔'' کارلائل نے اس کا جواب یہ دیا تھا کہ ''اسلوب

ایک مصنف کا کوٹ نہیں ہے بلکہ اس کی جلد ہے۔'' کارلائل کی اس تعریف سے اسلوب بیان کا داخلی پہلو واضح ہوجاتا ہے۔ اگر خیال اپنا ہے تو طرز بیان بھی اپنا ہی ہوگا، خیال اور الفاظ ہمیشہ ایک دوسرے سے پیوستہ رہتے ہیں۔ اک خیال صرف ایک ہی طرح ادا ہوسکتا ہے، اگر کسی خیال کو الفاظ میں ظاہر کرنے کے بعد ان الفاظ کو بدلنے کی کوشش کی جائے تو اس تبدیلی کا اثر خیال پر بھی ضرور پڑے گا، کیونکہ الفاظ ہم معنی اور مترادف نہیں ہوتے، ہر لفظ کا مفہوم جداگانہ ہوتا ہے۔ عرفِ عام میں جو الفاظ ہم معنی اور مترادف کہلاتے ہیں ان کے مفہوم میں قطعی اور مکمل یکسانیت نہیں ہوتی کچھ نہ کچھ فرق ضرور ہوتا ہے خواہ وہ کتنا ہی نازک سہی زبان بال آخر محدود ہوتی ہے، اس میں اتنی وسعت نہیں ہوتی کہ وہ ایک بالکل بے کار اور فضول لفظ کا بار برداشت کرے۔

ڈاکٹر شہاب ظفر اعظمی کا کہنا ہے:

> ''اسلوب کی بحث جس قدر آسان سمجھی جاتی ہے، اُسی قدر پیچیدہ ہے۔ اس سلسلے میں اگر نئے نظریاتی مباحث کو نظر انداز بھی کردیا جائے تب بھی کم از کم دو نکات ایسے ہیں، جن سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا۔ ایک کا تعلق مصنف کی شخصیت اور اسلوب کے رشتے سے ہے اور دوسرے کا موضوع کی انفرادیت سے۔ ایک حلقہ برابر دعویٰ کرتا رہا ہے کہ اسلوب دراصل شخصیت ہے۔ جب کہ دوسرا اس نقطے پر اصرار کرتا رہا ہے کہ موضوع اپنا اسلوب خود متعین کرتا ہے۔ اس بحث سے قطع نظر کہ ان دونوں نظریات میں کون کس حد تک درست ہے، کسی خاص صنفِ ادب یا مصنف کے اسلوب پر روشنی ڈالنے والے کے لیے یہ بات اہم ہوجاتی ہے کہ پہلے وہ مصنف کی شخصیت کا جائزہ لے (یہ کام بھی آسان نہیں) اور پھر یہ دیکھے کہ اُس کی شخصیت کس حد تک اُس کے فن پر اثر انداز ہوئی۔ یہ کام اس وقت دشوار ہوجاتا ہے جب ایک مصنف کی مختلف تحریروں میں الگ الگ اسالیب دکھائی دیتے ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ایک حد تک سہی، ہر صنفِ ادب کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں، جنھیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔'' (۶۳)

اسلوب سے متعلق ان مباحث کے پیش نظر ڈاکٹر سیّد عبداللہ نے اسلوب کے تین عناصر کی نشان دہی کی ہے:

(۱) پیرائیہ بیان یعنی خیالات کو پیش کرنے کا ڈھنگ *(Technique of Expression)*۔

(۲) وہ انفرادی خصوصیات جو ہر شخص کے پیرایہ بیان کو دوسروں سے الگ اور ممتاز کرتی ہے۔

(۳) پیرایۂ بیان کے وہ پہلو جن سے امتیاز قائم ہوتا ہو۔

اسلوب کا لفظ عموماً ان تینوں میں سے کسی ایک مفہوم میں استعمال ہوتا ہے مگر فی الحقیقت اگر غور سے دیکھا جائے تو 'سٹائل' ایک جامع لفظ ہے جس میں بیان کے خارجی اور داخلی مظاہر سب شامل ہوجاتے ہیں۔۔۔ مثلاً خارجی مظاہر، اور وہ یہ ہیں: زبان، قواعد کی پابندی، ترتیب، آرائش وغیرہ۔ مگر سٹائل صرف یہی نہیں۔ اس میں یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ اگر ایک شخص دوسرے سے بہتر لکھتا ہے تو اس امتیاز کی وجہ کیا ہے؟ ایک جاوب یہ ہے کہ اس مصنف کے مزاج کی داخلی خصوصیات دوسروں سے الگ ہیں۔ یہ داخلی پہلو (یعنی مصنف کا ذہن، اس کا کریکٹر، اس کا مزاج، اس کا علم، رجحان، طبع) بیان کے خارجی مظاہر پر اثر ڈالتا ہے اور الفاظ کے انتخاب اور اس کے پیرایہ اظہار کو متاثر کرتا ہے۔

اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ سٹائل صرف خارجی چیز نہیں بلکہ اس کا ایک داخلی پہلو بھی ہے۔ دونوں کے اجتماع سے ایک طرزِ خاص وجود میں آ جاتی ہے جو صرف اسی خاص مصنف سے مخصوص ہوتی ہے۔ ہر کوئی اس کی تقلید نہیں کرسکتا۔ اسی لیے بعض لوگوں نے سٹائل کی تعریف ہی یہ کردی ہے:

"Style is personal idiosyncrasy of expression by which we know a writer.

(Walter Pater)

اس سے سٹائل کے ''انفرادی عنصر'' کی اہمیت دکھانی مقصود ہے۔ مگر انفرادیت صرف خارجی امور ہی کی مرہون منت نہیں بلکہ اس میں ادیب کی داخلی شخصیت بھی حصّہ لیتی ہے۔ چنانچہ بعض نے کہا ہے:

"Style is the man himself."

اِسی طرح نیومن نے کہا:

"Style is the affluence of character and merely an external decoration."

اِس کا مطلب یہ ہوا کہ سٹائل صرف خارجی خصائص تحریر کا نام نہیں بلکہ مصنف کی شخصیت کے داخلی نقوش، اس کا طرز مشاہدہ ہی نہیں بلکہ اس کا طرز احساس (بقول مڈلٹن مرے) بلکہ اس سے بھی آ گے بڑھ کر مصنف کے زمانے اور اس کی قوم بلکہ اس کی پوری تہذیب کے نقوس کا نام ہے۔ (۶۴)

ڈاکٹر سیّد عبداللہ کی اس وضاحت سے معلوم ہوا کہ: 'اسلوب' سے مراد کسی تحریر کی خارجی خصوصیات نہیں جیسا کہ عموماً سمجھا جاتا ہے۔ اسی طرح اسلوب لفظ اور معنی کے دو الگ الگ اجزا اور عناصر کا مجموعہ بھی نہیں۔ وہ سب اجزا ایک ایسی وحدت ہیں جسے ٹکڑوں میں تبدیل نہیں کیا جا سکتا۔

(i) اسلوب مصنف کی شخصیت کا عکس ہے۔

(ii) اسلوب مصنف کے ذہنی اور جذباتی تجربے کا خارجی روپ ہے جس میں مصنف کے باطن کی دنیا کی پوری تصویر نمودار ہو جاتی ہے۔

(iii) مصنف کے تجربات الفاظ کی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔

کیا اسلوب، مصنف کی شخصیت ہی کا دوسرا نام؟

اس بحث کا آغاز دوسو سڑسٹھ برس قبل ۱۷۵۳ء میں ہوا، جب فرانسیسی مفکر ڈاکٹر بفوں (*Dr. Buffon*) نے فرنچ اکادمی کے افتتاحی جلسے میں خطاب کرتے ہوئے کہا:

"Le style, c'est l'homme meme."

جس کا انگریزی میں ترجمہ *"Style is the man himself"* کیا گیا ہے۔ یعنی ''اسلوب خود انسان ہے۔''

(ملاحظہ ہو: نلز ایرک انکوسٹ و دیگر (*Nils Erik Enkvist and others*) کی تصنیف *"Linguistics and*

"Style" (لندن : آکسفرڈ یونی ورسٹی پریس،۱۹۷۱ء)،ص ۲۱۔پہلی اشاعت ۱۹۶۴ء)

اس کا مطلب ہوا، بقول ڈاکٹر بفوں *(Dr. Buffon)* مصنف کی شخصیت اپنے تمام رنگ وآہنگ کے ساتھ الفاظ میں منتقل ہوجاتی ہے۔لوکس نے اپنی کتاب *"Style"* میں ڈاکٹر بفوں کے اس قول کے بارے میں لکھا ہے کہ بعض لوگوں نے اس معاملے میں خواہ مخواہ کی گنجلک پیدا کردی ہے مثلاً گُسّے *(Gosse)* نے ''انسائی کلو پیڈیا بری ٹانکا'' میں بتایا ہے کہ ڈاکٹر بفوں *(Buffon)* اصل میں ایک *Biologist* تھا اور وہ جملہ اس کی کتاب *"Natural History":* کا ہے اور بفوں کا مطلب یہ تھا کہ اسٹائل ہی وہ چیز ہے جس نے انسان کی گفتگو کو شیر کی یک آہنگ دھاڑ اور چڑیوں کی یکساں چہچہاہٹ سے ممتاز کردیا ہے۔گویا بفوں نے یہ بات کہ ''اسلوب خود انسان ہے''، حیاتیاتی نقطہ نظر سے کہی تھی۔جمالیاتی نظریے سے نہیں۔

گُسّے *(Gosse)* کے اس خیال کی تردید کرتے ہوئے لوکس *(Lucas)* کہتا ہے کہ ڈاکٹر بفوں کا ہرگز یہ نظریہ نہیں تھا کہ انسان ہی اسٹائل رکھتا ہے، چڑیاں نہیں رکھتیں۔یہ جملہ بھی اس کی کتاب ''نیچرل ہسٹری'' کا نہیں بلکہ *"Discourse Style"* کا ہے جو فرنچ اکادمی کے افتتاحی جلسے کا خطبہ تھا۔یہ ضرور ہے کہ بفوں کے ان الفاظ میں ابہام ہے، البتہ ایمرسن *(Emerson)* نے یہی بات زیادہ واضح الفاظ میں یوں کہی ہے کہ *"A man's style is his mind's voice."*

اسلوب کو ''ذہنی پُکار'' کہنا زیادہ قرینِ حقیقت ہے۔یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر اسلوب، شخصیت کا اظہار ہے تو کیا لازماً ہر اسلوب میں انفرادیت ہوتی ہے؟ آسکر وائیلڈ *(Oscar Wilde)* کہتا ہے کہ نہیں، انسان میں جو چیز سب سے زیادہ کمیاب ہے، وہ اس کی انفرادیت ہی ہے۔اکثر لوگ دوسروں کا چربہ ہیں، ان کے خیالات مستعار ہیں۔لیکن آسکر وائیلڈ سے بھی کلی اتفاق ممکن نہیں۔ہاں یہ صحیح ہے کہ انفرادیت مشکل سے پیدا ہوتی ہے۔یوں اسلوب کا معاملہ خاصا الجھا ہوا ہے اور اس کی لاتعداد پرتیں ہیں۔لیکن اسلوب کا معاملہ ہے شخصیت کی آمیزش یا اخراج ہی سے متعلق ہے اور اس ضمن میں دو مکاتیب فکر موجود ہیں۔اس حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا کا کہنا ہے کہ یہ دونوں مکاتیب بات ایک کہتے ہیں۔مثلاً ان میں سے ایک گروہ کا موقف یہ ہے کہ اسلوب میں شخصیت کی آمیزش سے مراد کسی شخصیت کی تہذیب کا عمل ہے۔اس سے یہ مراد ہرگز نہیں کہ جذباتی ہیجان نجی کوائف اور سوجھی ہوئی انا، ادب میں داخل ہو۔دوسرا گروہ یہ کہتا ہے کہ تخلیق فن میں ہم اپنے شخصی یا ذاتی تجربے کو ایک معروضی لبادہ پہنا کر گویا اپنی شخصیت سے فرار حاصل کرتے ہیں (مگر یہاں بھی شخصیت کی کایا کلپ ہی اصل بات ہے) بنیادی طور پر شخصیت کی تہذیب اور شخصیت سے فرار مختلف باتیں نہیں۔''(۶۵)

یہ بات کرتے ہوئے ڈاکٹر وزیر آغا نے ''اوراق''، لاہور، شمارہ ۴:،جنوری، فروری ۱۹۷۶ء میں اسلوب اور مصنف کی شخصیت کے حوالے سے ایک تحریری مباحثہ کروایا، جس کے محرکِ بحث پروفیسر غلام جیلانی اصغر نے سوال اٹھایا:

> ''سوال یہ ہے کہ اسٹائل یا اسلوب کیا چیز ہے اور اس کا ادیب یا شاعر کی شخصیت سے کیا رشتہ ہے؟ اس سوال کے دو حصے ہیں (ا) اسٹائل کا انفرادی کردار اور اس کے اجزائے ترکیبی (ب) طرز اور صاحب طرز کی شخصیت کا باہمی رشتہ، اس ضمن میں یہ بات قابل غور ہے کہ کیا اسٹائل شخصیت کا پورا اظہار ہے یا شخصیت کے غالب پہلوؤں کی نفی ہے؟... *Buffon* نے

ایک جگہ لکھا ہے کہ اسٹائل سے پہلے خیال کا وجود لازمی ہے۔یعنی جب تک لکھنے والے کے پاس واضح یا غیر مبہم خیالات موجود نہ ہوں، اس کے ذاتی تجربے میں انفرادیت اور نُدرت اور اس کی شخصیت میں خلوص اور کشادگی ہ ہوتو اسٹائل محض الفاظ کا ایک بے جان اور بے رنگ پیکر بن کر رہ جاتا ہے۔ایسی تحریر دیر تک زندہ نہیں رہ سکتی۔...اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا کسی تحریر میں لکھنے والے کی شخصیت کے تمام گوشے منعکس ہوتے ہیں یا صرف کچھ پہلو؟...ادب میں ایک اور مکتب فکر بھی ہے جس کا قائد ٹی ایس ایلیٹ ہے جو اسلوب کو شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے فرار قرار دیتا ہے۔جہاں تک تمثیل نگاری کا تعلق ہے ایلیٹ کا نظریہ درست ہے کیوں کہ تمثیل نگار ایسے کرداروں کی بھی تخلیق کرتا ہے جو بسا اوقات اس کی شخصیت سے بالکل مختلف بلکہ متضاد ہوتے ہیں۔تمثیل نگار کا کمال اس میں ہے کہ وہ ان کرداروں کو مختار اور آزاد زندگی عطا کر دے۔وہ اپنی زبان اور اپنے لہجے میں گفتگو کریں۔اگر تمام کردار تمثیل نگار کی زبان میں گفتگو کرنے لگیں تو یہ فنی کوتاہی ہوگی۔...کیا اسلوب خیال و زبان اور منفرد انداز فکر کا آمیختہ ہے اور اس پر فن کار کی شخصیت کی گہری چھاپ ہوتی ہے کیوں کہ فن کار کی زندگی اور اس کے انداز فکر کے مختلف گوشے اس کے اسلوب میں اس طرح متجر ہو جاتے ہیں کہ ہم اسلوب نگارش سے یہ فیصلہ کر سکتے ہیں کہ اس کا لکھنے والا کون ہے۔"(۶۶)

ڈاکٹر وحید قریشی نے اس بحث میں شامل ہوتے ہوئے کہا کہ کیا اسلوب ہی کسی ادب پارے کی قدر و قیمت کو متعین کرتا ہے یا اس کے لیے دوسرے عناصر کی اہمیت ہے؟ غلام جیلانی اصغر صاحب نے ان میں سے کسی مسئلے کو بھی نہیں چھیڑا۔ خیال کے بغیر اسلوب کچھ حیثیت نہیں رکھتا۔کیا اسلوب ذاتی خصائص کا حامل ہوتا ہے یا غیر ذاتی۔وہ شخصیت کا اظہار ہے یا شخصیت سے فرار؟ یہاں بھی اصغر صاحب کچھ زیادہ کھلے نہیں۔

ڈاکٹر وحید قریشی کا کہنا تھا:

"فرد، اس کا قریبی ماحول، اس کی تعلیم، اس کا مطالعہ، اس کے ادب کی عام فضا، اس کی معاشرتی حالت، سیاسی، سماجی اقتصادی، مذہبی تصوّرات یہ سب جس طرح اس کی شخصیت کو متعین کرتے ہیں اس حساب سے اس کی شخصیت کا انعکاس اسلوب میں بھی ہوتا ہے۔کچھ یا زیادہ کا تعین بھی انہی عوامل کے زیر اثر ہوتا ہے۔بعض ادیب ایسے ہوتے ہیں جن کی تحریروں میں ان کی شخصیت کی زیادہ تہیں نمایاں ہوتی ہیں۔بعض کی کم تو یہاں وہ کلیہ کام نہیں دیتا جو اصغر صاحب نے وضع کیا ہے۔باقی رہا اسلوب کے غیر ذاتی یا شخصیت سے فرار کا پہلو تو یہاں بھی مسئلہ دراصل فرد اور معاشرے کے تعلق کا ہے۔ اسلوب اخفائے ذات کا وسیلہ بھی ہو سکتا ہے اور افشائے ذات کا بھی۔"(۶۷)

اس حوالے سے دوسری رائے سجاد باقر رضوی کی دیکھنے کو ملتی ہے۔ان کا کہنا تھا کہ اُنھیں بفون کا یہ قول کہ "اسلوب ہی انسان ہے۔"صحیح نہیں معلوم ہوتا۔" ڈاکٹر سجّاد باقر رضوی کہتے ہیں:

"اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ اسلوب شخصیت کا اظہار ہے تو بھی شخصیت کا تعلق محض انسان کے شعور سے ہوتا ہے۔جس حد تک انسان باشعور ہوگا اسی حد تک متنوع شخصیت کا مالک ہوگا۔پس یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ اسلوب شعور انسان ہے۔زندگی کا شعور، زندگی کے اسلوب کا اور فن کے شعور کا تعین کرتا ہے۔زندگی، فن کا موضوع نہیں ہوتی۔فن کا موضوع زندگی کے

متعلق لاشعوری (وجدانی اور جذباتی) تاثرات ہوتے ہیں۔ یہی تاثرات خود کو شعوری سانچوں میں پیش کرتے ہیں اور فن وجود میں آتا ہے۔ اس طرح ہم فن پارے کے خارجی عنصر کو اسلوب اور داخلی عنصر کو موضوع یا مواد کہتے ہیں۔ مگر ایک اسلوب پورے دور کا بھی ہوسکتا ہے اور ہوتا ہے۔ جس کے مطابق اس دور کے لکھنے والوں کا اسلوب متعین ہوتا ہے۔ اور جو اس عہد کے اجتماعی شعور کو ظاہر کرتا ہے۔،،(۶۸)

اس حوالے سے جمیل آذر کا کہنا تھا کہ جب ٹی ایس ایلیٹ یہ کہتے ہیں:

"That the poet has not a personality to express but a hasticular medium"

تو اُن کا یہ نظریہ سامنے آتا ہے کہ شاعر محض *Medium* کا اظہار کرتا ہے کیوں کہ میڈیم *(Medium)* زبان ہی ہوتی ہے تو گویا وہ یہاں نہ صرف شخصیت کا اخراج کر دیتے ہیں بلکہ خیال اور مواد کو بھی صاف نظر انداز کر دیتے ہیں۔ محض میڈیم کا اظہار صوتی اعتبار سے تو خوش آہنگ ہوسکتا ہے لیکن ذہنی فکری اور تخلیقی اعتبار سے بے روح گھن گرج کے سوا کچھ نہیں۔ اسلوب یا اسٹائل ہی شخصیت کا اظہار یا مقصود نہیں ہوتا بلکہ شخصیت کا انعکاس بالواسطہ ضروری ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہیں تو یہ اسٹائل یا اسلوب نہیں بلکہ میکانکی عبارت ہے۔ جمیل آذر انکشاف کرتے ہیں کہ:

،،ٹی ایس ایلیٹ، شخصیت کی نفی کا ذکر کرتے ہیں تو یہ کوئی نئی بات نہیں ہے۔ ان سے پیشتر کیٹس نے اپنے ایک خط میں شخصیت کی فنا *(Extinction of Personality)* کا ذکر کیا تھا۔ یہ خط اس نے مسٹر رچرڈ وڈ ہاؤس *Richard wood house* کو مورخہ ۲۷ اکتوبر ۱۸۱۸ء کو لکھا تھا۔ اس میں اس نے کہا تھا کہ شاعر کی اپنی کوئی شخصیت نہیں ہوتی، وہ اپنی شخصیت کو فنا کر دیتا ہے۔ اس بات کو وہ ایک خط میں *(Negative Capability)* کی خوبصورت ترکیب سے اس طرح یاد کرتا ہے کہ شاعر عالم خود فراموشی میں غیر یقینی اور پراسرار کیفیت سے دوچار ہوتا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ شاعر کی نفی کی حالت اس وقت تو ہوسکتی ہے جب اس پر خیالات وافکار کا القا ہوتا ہے۔ لیکن جب وہ عملِ تخلیق میں مصروف ہوتا ہے تو اس کی تمام شعوری قوتیں اور صلاحیتیں بیدار ہوتی ہیں۔ ہم کیٹس کی اس ترکیب کو ذرا بدل کر اس دوسری کیفیت کو *Positive Capability* کہہ سکتے ہیں۔ تخلیق سے قبل اور تخلیق کے وقت کی حالتوں میں منفی اور مثبت صلاحیتوں *Capabilities* کے اتصال سے ہی اسٹائل یا اسلوب میں زندگی، تازگی اور ندرت پیدا ہوتی ہے۔،،(۶۹)

جب کہ اس حوالے سے سراج منیر کا یہ کہنا تھا کہ اسلوب کا مسئلہ اظہار تک ہی محدود نہیں اور اس سلسلے میں خیال کی موجودگی کو *Aprior* قرار دینا ہرگز درست نہیں۔ اس لیے کہ اسلوب محض اظہار کا ایک طرز نہیں بلکہ اس کا تعلق فن کار کے طریقۂ ادراک سے ہے۔ سراج مُنیر کہتے ہیں:

،،ایسا نہیں ہوتا کہ ایک خیال پہلے سے موجود ہو اور اس کے اظہار میں اسلوب جنم لے بلکہ خیال، جذبے تک کی موجودگی ایک اسلوب میں ان کی موجودگی اور جب اظہار کا مرحلہ آتا ہے تو یہ نہیں ہوتا کہ خیال اپنی نزاکتوں اور لطافتوں کو سمیٹتا ہوا اسلوب میں ظاہر ہو بلکہ فنی تخلیق کے سلسلے میں یہ خیال کے لفظ کا استعمال بھی غلط معلوم ہوتا کیونکہ اس میں جذبات واحساسات کا دخل خیالِ مجرد کی نسبت زیادہ ہے۔ چنانچہ وہ تناظر جس میں تجربہ اپنے آپ کو دریافت کرتا ہے، جب ہیئت، لفظوں کی

مخصوص ترتیب اور ان کے خاص مزاج میں معروضی دنیا میں ظاہر ہو تو ہم اسے اسلوب کہیں گے۔ اب رہ گیا مسئلہ دور اور اسلوب کے رشتے کا تو فن و ادب میں ادوار کی بنیاد پر اسالیب کی تقسیم نہیں ہوتی بلکہ اسالیب کی بنیاد پر ادوار کی پہچان ہوتی ہے۔''(۷۰)

اس تحریری مذاکرے کے آخر میں ذوالفقار احمد تابش کی یہ رائے دیکھنے کو ملتی ہے کہ اسلوب اجتماعی نہیں سراسر نجی ذاتی اور نفسی مسئلہ ہے۔ شخصیت کی مجموعی کمپوزیشن سے اسلوب کی پیدائش ہوتی ہے۔ ذوالفقار احمد تابش کہتے ہیں:

''اسلوب، خیال کے ساتھ بھی گہرا ربط رکھتا ہے۔ چنانچہ بسا اوقات ایک بڑا خیال فن کار کو اس کے عمومی اسلوب سے نکال کر ایک کورے اور بالکل نئے اسلوب سے آشنا کرتا اور ایک بڑے فن پارے کی پیدائش کے لیے میدان ہموار کرتا ہے۔ . .
میرے خیال میں فن کار کا وژن، تجربہ اور کرافٹ وہ اجزاء ہیں جو اس کو اعلیٰ اسلوب بنانے میں بنیادی حصّہ لیتے ہیں۔ فن کار ہمیشہ اشیاء، واقعات اور واردات کو دوسروں کے مقابلے میں ذرا مختلف انداز سے دیکھتا ہے۔ اس کا تجربہ اس کی اندرونی واردات بن کر تخلیقی حسن کو متحرک کرتا ہے اور وہ اپنی کرافٹ کے ساتھ اُسے منصۂ شہود پر لاتا ہے۔
کرافٹ میں وژن کے ساتھ ساتھ اگر تجرید کا جزو بھی شامل ہو جائے تو ایک اعلیٰ اسلوب جنم لیتا ہے۔ فن کار نے جس طرح محسوس کیا ہے اگر وہ اسے اسی طرح بیان کر دے گا تو وہ واردات نہیں بنے گا بلکہ صرف محسوس کی حد تک رہ جائے گا۔ واردات کو البتہ جب تجرید کی رنگ آمیزی کے ساتھ ساتھ بیان کیا جائے گا تو فن پارہ اسلوب کی خوبی سے مرصع ہو جائے گا۔''(۷۱)

مغرب میں لوکس اور ہمارے ہاں ڈاکٹر وزیر آغا فنکار کی سیرت *(character)* کو اسلوب میں شامل کرتے ہیں۔ جب کہ یہ بات نوم چومسکی کو گوارا نہیں، جو بقول محمد علی صدیقی ساختیات کا سب سے بڑا دشمن تھا۔

''تنقید اور جدید اردو تنقید'' کے مضامین میں وزیر آغا اسلوب کا تعلق تخلیق کار کی داخلیت، تخلیق کی روح اور زاویہ نگاہ سے جوڑتے ہیں۔ اس کے برعکس ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اسلوب کے مطالعہ کو صوتیات، صرفیات اور نحویات سے جوڑ کر دیکھتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

''اسلوبیات کا بنیادی تصوّر یہ ہے کہ کوئی خیال، تصوّر، جذبہ یا احساس زبان میں کئی طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔ زبان میں اس نوع کی یعنی پیرایہ بیان کے اختیار کی مکمل آزادی ہے۔ شاعر یا مصنف قدم قدم پر پیرایہ اظہار بیان کی آزادی کا استعمال کرتا ہے۔ پیرایہ بیان کی آزادی کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی اور اس میں ذوق، مزاج، ذاتی پسند ناپسند صنف یا ہیئت کے تقاضوں، نیز قاری کی نوعیت کے تصوّر کو بھی دخل ہو سکتا ہے۔ یعنی تخلیقی اظہار کے جملہء ممکنہ امکانات جو وجود میں آ چکے ہیں اور جو وقوع پذیر ہو سکتے ہیں۔ اُن میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا (جس کا اختیار مصنف کو ہے) دراصل اسلوب ہے۔''(۷۲)

حاصلِ مطالعہ:

عالمی سطح پر اور خود ہمارے ہاں 'اسلوب' کے مباحث سے پتا چلتا ہے کہ اسلوب،فن پارے کے وجود کا وہ حصّہ ہے جوفن کار کے ارادۂ تخلیق میں موضوع ومواد کے ساتھ جنم لیتا ہے اور موضوع ومواد کو بہ صراحت ظاہر کرنے کے لیے اپنی خلاقانہ قوت سے کچھ اس طرح نوازتا ہے کہ بیان میں رچی ہوئی فن کار کی شخصیت اور انفرادیت بھی جلوہ گر ہو جاتی ہے۔

اسلوب سے مراد عموماً طرزِ تحریر لی جاتی ہے، اس عمومی خیال سے اسلوب فقط اظہارِ خیال کا ایک ذریعہ رہ جاتا ہے حالانکہ اسلوب ان ''مناصب'' سے بلندتر درجہ رکھتا ہے۔اسلوب،کلام بھی ہے اور فنکار کی شخصیت کا اظہار بھی۔

اسلوب چار چیزوں سے عبارت ہے : شخصیت، انفرادیت، تخلیقیت اور اظہاریت۔ان چار عناصر پر غور وفکر کے بغیر اسلوب کی بحث مکمل ہو سکتی ہے نہ فیصلہ کُن۔

اسلوب اس بات کا متقاضی رہتا ہے کہ مصنف کی تمدنی شخصیت (جو روایت، اکتساب، ریاضت، معاشرت اور تنقیدی شعور کے تال میل سے وجود میں آتی ہے) اسے تہذیبی مراحل سے گزارے اور ادبی روایت میں الگ شناخت عطا کر دے۔

اسلوب تخلیقیت، شخصیت، انفرادیت اور روایت کا حاصل ضرور ہے لیکن آگے چل کر وہ ادبی روایت، عہد کی تخلیقیت، ماحول ومعاشرت اور زبان کی خصوصیات کا عکاس اور نباض بھی ثابت ہوتا ہے۔

اسالیب کا الگ الگ ہونا، انسانی زندگی اور شخصیات کی رنگارنگی کی دلیل بھی ہے اور ان کی متکلم دستاویز بھی۔

اسی لیے ممتاز حسین کہتے ہیں : ''اسلوب اس نقش کا نام ہے جو شخصیت تحریر میں چھوڑتی ہے۔۔۔اپنے نقش کو انسان اس وقت مرتسم کرتا ہے جب کہ وہ اندازِ بیان کے تمام مستعار اسلوبوں سے درگزر کرتا ہے۔''(۷۳)

گویا اسلوب کی بنیادی خوبی اس کی انفرادیت ہے۔جب کہ ڈاکٹر سید عبداللہ کا کہنا ہے کہ:

> ''اسلوب عام طرزِ تحریر نہیں بلکہ کسی ادیب یا انشا پرداز کا منفرد طرزِ تحریر ہے جو اسے اس کے زمانے کے دوسرے ادیبوں یا انشاپردازوں سے ممتاز یا منفرد کرتا ہے۔''(۷۴)

مصنف کی منفرد شخصیت کے ساتھ ساتھ موضوع ومواد (متن) بھی اسلوب پر سایہ فگن رہتا ہے اور اس کے تشخص میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ممتاز حسین لکھتے ہیں:

> ''یہ کہنا کہ اسلوب کا تعلق صرف اظہار سے ہے، بالکل غلط ہے کیونکہ متن اُس کو متعین کرنے میں کچھ کم اثر انداز نہیں ہوتا ہے۔''(۷۵)

یہاں 'متن' سے مراد تخلیقی متن ہے جس میں موضوع ومواد، مصنف کے داخلی تاثرات کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔متن فقط ''حقائق کی پیشکش'' تک محدود ہو تو ظاہر ہے وہ ادبی یا تخلیقی متن نہیں۔

اسی لیے اسلوب کی ساری بحث تخلیقی اظہار سے متعلق ہے، ریاض احمد تخلیقی اظہار کے حوالے سے اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اسلوب، تحریر کی اس صفت کا نام ہے جو ابلاغِ محض کی بجائی اظہار سے مختص ہے۔ ابلاغ حقائق کی پیشکش کا نام ہے۔ اظہار اس کے مقابلے میں حقائق کے شخصی، ذاتی یا انفرادی تاثر کو پیش کرنے کا نام ہے۔ اِبلاغ موضوع کی منطق تک محدود رہتا ہے اور اظہار پوری شخصیت کا احاطہ کرتا ہے۔۔۔اسلوب ادب میں تخلیق پاتا ہے، بنیادی احساس کے اس اظہار سے جو لفظ اور زبان کی معنوی اور اشاراتی کیفیت سے قطع نظر زبان کے مخصوص طریق استعمال سے مترشح ہوتا ہے۔''(۷۶)

یہاں اظہار سے مراد خلیقی اظہار ہی ہے کیونکہ ابلاغ کی کیفیت تو تخلیقی اظہار میں بھی ہوتی ہے۔ اقتباس کے آخری جملے میں ''زبان کے مخصوص طریق استعمال'' کا ذکر اسلوب کی لسانی (صرفی ونحوی، قواعدی، صناعی) خصوصیت کی جانب متوجہ کرتا ہے۔ اس لیے کہ اسلوب کا ایک بنیادی عنصر اظہاریت بھی ہے اور ادبی اظہار کا دارومدار زبان و بیان پر ہے۔

ہمیشہ فن پارے میں فکری، احساساتی اور واقعاتی مواد توجہ طلب ہوتا ہے، اسلوب کو محسوس کیا جاتا ہے۔ یہی اسلوب کی بنیادی ذمے داری ہے کہ وہ مصنف اور موضوع و مواد کو ظاہر و ثابت کرے۔ لیکن کسی تحریر کو پڑھ کر اس کا تجزیہ آسان ہے اور اسلوب کو محسوس یا اس کا مشاہدہ کرنا مشکل۔ فقط لفظی اور نحوی مطالعے کو مکمل مطالعہ اسلوب سمجھ لینے سے اس طرح کی آرا وجود میں آتی ہیں :اسلوب رنگین ہے، سادہ و سلیس ہے، عبارت کے لفظ، فقرے چست اور نک سک سے درست ہیں۔ اسلوب کے حوالے سے اس طرح کی تنقید سطحی اور عامیانہ ہی کہلائے گی۔

اسلوب کو فقط مطالعہ الفاظ سمجھ لیا جاتا ہے، سطحی اور عامیانہ تنقید اور لفظیات کا گوشوارہ مرتّب کر دیا جاتا ہے یا زیادہ سے زیادہ مصنف کے شخصی و ذہنی رجحانات پیش کر دیے جاتے ہیں۔ بے شک اس کوشش سے اسلوب کے بارے میں ''کچھ نہ کچھ'' ضرور ظاہر ہوتا ہے لیکن ''سب کچھ'' نہیں۔ اس ''سب کچھ'' تک پہنچنے کے لیے متن میں پھیلے باطن کو کھولنا پڑتا ہے اور متن کا باطن مصنف کے زرخیز باطن سے جڑا ہوتا ہے۔ لہٰذا مصنف کے اس زرخیز باطن تک رسائی بھی ضروری ہے۔

اسی لیے اسلوب احمد انصاری کے خیال میں : ''اسٹائل ایک جیتا جاگتا اور حرکی عمل ہے۔''(۷۷) اور اسلوب احمد انصاری اس بات پر یقین رکھتے ہیں کہ ''اسٹائل کو بیرونی طور پر پرکھنے کا طریقہ بالکل سطحی ہے، اس کے اندرون میں اتر کر غور کرنا چاہیے۔''(۷۸)

اس لیے کہ اسلوب کا داخل مصنف کی فکر و احساس اور شخصی انفرادیت سے جنم لیتا ہے اور اسلوب کا خارج الفاظ اور جملے کی ساخت پر اُستوار ہوتا ہے۔ اسلوب کے خارج کی وضاحت آسان کام ہے اور اسلوب کے داخلی عناصر کی نشان دہی مشکل کام ہے۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ اسلوب کی ظاہری سطح (یعنی لفظیات، صنائع و بدائع، سلاست وفصاحت وغیرہ) ہی نہیں، اسلوب کی باطنی سطح (یعنی فکر و احساس) کو جانے بغیر اسلوب کو نہیں سمجھا جا سکتا۔

سراج منیر نے اسی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا : ''وہ تناظر جس میں تجربہ اپنے آپ کو دریافت کرتا ہے، جب ہیئت، لفظوں کی مخصوص ترتیب اور ان کے خاص مزاج میں معروضی دنیا میں ظاہر ہو تو ہم اُسے اسلوب کہیں گے۔''(۷۹)

سراج منیر کے نزدیک ''تناظر'' اسلوب کا بطن ہے جس میں فکر و اساس کی لہروں سے کوئی وارات یا تجربہ اپنے

ہونے کو محسوس کرتا ہے اور معروضی یا اظہاری وجود، اسلوب کا خارج ہے جو ہیئت، صرف ونحو، فصاحت و بلاغت کے اصولوں اور قرینوں کے مطابق اپنے باطن کو منکشف کر دیتا ہے۔ ہر آدمی کا ایک مخصوص اسلوب ہے جو تجربے، تخیل اور جذبے سب کو محیط ہے۔ . . . اہم چیز وہ خیال نہیں بلکہ پرسپشن (perception) ہے جس سے خیال نے جنم لیا۔ . . . اسلوب دراصل دائرہ در دائرہ ایک سلسلہ ہے۔ سراج منیر کے اس خیال اختلاف کی صورت ڈاکٹر طارق سعید کے اس بیان میں دکھائی دیتی ہے:

''اردو ئے لغت نثر کی ہر عبارت پر اسلوبِ نگارش کا اطلاق ہوسکتا ہے لیکن عقلاً ایسا نہیں ہے۔ چنانچہ ہر لکھنے والا صاحب طرز نہیں ہوتا۔ یوں تو ہر قلم کار اپنا مخصوص انداز رکھتا ہے، جو پختہ بھی ہوسکتا ہے اور ناپختہ بھی۔ مگر صاحب طرز ادیب وہی ہو سکتا ہے جس کی تحریر الگ سے پہچانی جائے۔ یا جو اپنی تحریر سے آپ پہچانا جائے۔''(۸۰)

''اردو کے اسالیب بیان'' از ڈاکٹر محی الدین قادری زور میں سب سے پہلے اسلوب کے ظاہری لوازمات کی جانب اشارہ کیا گیا تھا۔ اس اشارے میں یہ نکتہ پوشیدہ تھا کہ اسلوب کے باطنی لوازمات بھی ہوتے ہیں جن کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ڈاکٹر طارق سعید کا کہنا ہے کہ:

''فن کار کی پہچان اس کا اسلوب ہے جس میں اس کی ساری ذات سمائی ہوتی ہے۔ یہ ''ذات'' محض ایک خاص لہجے یا آواز کا نام نہیں ہے بلکہ اس زاویہ نگاہ کا نام بھی ہے۔ . . . اسی لیے ہر زندہ رہنے والے ادیب کا ایک اپنا اسلوب ہوتا ہے جس کا تجزیہ نہ صرف اس کی تخلیقات کے مزاج سے آگاہی بخشتا ہے بلکہ تخلیق کار کی سائیکی کے اندر جھانکنے کے مواقع بھی فراہم کرتا ہے۔''(۸۱)

اسلوب کا ظاہری پہلو بھی گہرائی کا حامل ہوتا ہے کیونکہ فن پارے کی زبان صرف ترسیل و ابلاغ کا ذریعہ ہی نہیں، مصنف کے اندر کے جہانوں کو دریافت کرنے کا آلہ بھی ہے۔ مصنف کا فکری و نظام فقط مواد ہی سے ظاہر نہیں ہوتا، یہ اسلوب کی داخلی جہت کے ساتھ ساتھ اس کے خارجی رُخ سے بھی ظاہر ہوتا ہے۔ اسلوب کی خارجی جہت وہ لسانی پیکر ہے جو صرف و نحو، صنائع و بدائع اور مصنف کے علمی ذخیرے، تصوّرات اور موضوع سے اپنا نقش ابھارتا ہے۔

اس حوالے سے ڈاکٹر سیّد عبداللہ لکھتے ہیں:

''سٹائل ایک جامع لفظ ہے جس میں بیان کے خارجی اور داخلی مظاہر سب شامل ہو جاتے ہیں، مثلاً خارجی مظاہر اور وہ یہ ہیں: زبان، قواعد کی پابندی، ترتیب، آرائش وغیرہ۔ . . داخلی پہلو بیان کے خارجی مظاہر پر اثر ڈالتا ہے اور الفاظ کے انتخاب، ترتیب کے ایک خاص ڈھنگ اور دوسرے پیرایہ ہائے اظہار کو متاثر کرتا ہے۔ . . سٹائل صرف خارجی چیز نہیں بلکہ اس کا ایک داخلی پہلو بھی ہے جس کی وجہ سے اس میں انفرادیت پیدا ہوتی ہے۔''(۸۲)

ڈاکٹر سیّد عبداللہ نے اس کی مزید وضاحت یوں کی ہے:

''اسلوب کے دو بڑے عنصر ہوتے ہیں: ایک داخلی عنصر اور دوسرا خارجی عنصر۔ یہ ایک تسلیم شدہ امر ہے کہ کسی شاعر یا ادیب کی تخلیق پر اس کی داخلی اور ذہنی زندگی کی بھی مہر لگی ہوتی ہے۔''(۸۳)

یوں ڈاکٹر سیّد عبداللہ کے خیال میں اسلوب لفظ و معنی کی وحدّت کا نام ہے۔ (۸۴) یہ ایک طرح سے سید عابد علی عابد کی اس بات کی تائید مزید ہے کہ: ''اسلوب دراصل فکر و معنی اور ہیئت و صورت یا مافیہ و پیکر کے امتزاج سے پیدا ہوا ہے۔'' (۸۵)

اسلوب میں ہیئت و مواد کے رشتے کو ڈاکٹر وزیر آغا کے اس خیال کی مدد سے بہ خوبی سمجھا جاسکتا ہے کہ اعلیٰ متن وہ ہوتا ہے:

''جو ہیئت اور مواد کی دوئی کا نمونہ نہ ہو، جس میں ہیئت اور مواد کا وہی رشتہ ہو جو ایک جملے اور اس کے تارو پود میں جذب ہو چکی گرامر میں ہوتا ہے۔'' (۸۶)

وزیر آغا کے اس خیال کی روشنی میں اسلوب کے ظاہری پیکر یا اس کی لفظی و نحوی سطح سے اسلوب کی روح کو کسی حد تک سامنے لایا جاسکتا ہے یوں جتنا بڑا فن کار ہوگا، اُتنا ہی وہ اپنے احساسات کو اپنے اسلوب سے ظاہر کرنے میں کامیاب ہو سکے گا۔ یعنی اسلوب فقط اظہاری سانچا نہیں ہے، اُس کا منبع تخلیقی شخصیت کا باطن ہے۔ اسلوب جہانِ معنی کو ظاہر کرتا ہے لیکن جہانِ معنی سے الگ چیز نہیں ہے، لہٰذا یہ خیال غلط ہے کہ اسلوب جسم ہے اور معنی روح۔ ڈاکٹر طارق سعید کہتے ہیں:

''اسلوب خونِ جگر سے تیار ہوتا ہے۔ ادیب جب جنبش قلم کرتا ہے تو صفحۂ قرطاس پر الفاظ نہیں بنتے بلکہ ادیب کے خون کے قطرات ٹپکتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب قاری سرخ لفظوں کو پڑھتا ہے تو اُس کا دل دہل جاتا ہے اور اُس کے جسم میں تھرتھری پیدا ہو جاتی ہے۔'' (۸۷)

اِس کا مطلب یہ ہوا کہ 'اسلوب' کی شناخت کے لیے مصنف کا نسلی، معاشرتی، مذہبی، سیاسی، تعلیمی اور تخلیقی تناظر بھی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ اسلوب، زبان و بیان کی داخلی دنیاؤں کا عکاس بھی ہوتا ہے کیونکہ زبان و بیان کے قرینے فرد اور ماحول کے باطن ہی سے اُبھرتے ہیں اس لیے کہ تشبیہ اور استعارے کی جڑیں تخلیق کار کے باطن میں بہت دور تک پھیلی ہوئی ہوتی ہیں۔

اسلوب میں شخصیت کے پرتو سے فقط شخصی کوائف، ذاتی واقعات اور نجی مصروفیات کا تذکرہ مراد نہیں اس لیے کہ یہ سب کچھ تو شخصیت کا خارج ہے اور شخصیت کا داخل زرخیز تخلیقی بطون ہے۔ اسلوب ایک ارتقائی عمل سے عبارت ہے۔ جیسے جیسے تجربات، مشاہدات اور مطالعے میں اضافہ ہوتا ہے، اسلوب میں بھی اسی نسبت سے گہرائی، نکھار اور جامعیت در آتی ہے۔

اردو ناول میں اسالیب کے عمل دخل سے متعلق ڈاکٹر وہاب اشرفی کہتے ہیں:

''ترقی پسند تحریک کے بعد اردو ناولوں کا نیا مزاج اور میلان سامنے آیا ہے۔ مغرب کے اثرات بڑھ گئے ہیں۔ دوسری زبان کے ادب پر لوگوں کی نگاہیں زیادہ گہری اور بسیط ہو گئی ہیں۔ یعنی ایسی تکنیک جو پہلے استعمال نہیں ہوئی تھی ترقی پسند تحریک کے بعد کے ناولوں میں وہ تمام چیزیں گہرائی سے سامنے آ گئی ہیں۔ ایسے میں زمان و مکاں، مسائل و ہیئت کے لحاظ سے ناولوں کا مزاج متنوع ہے اور ظاہر ہے اسالیب بھی۔'' (۸۸)

سو باتوں کی ایک بات۔ عہد موجود کے اہم ناول نگار میلان کنڈیرا (*Milan Kundera*) کے مطابق ناول کے عناصر ترکیبی جن میں اسلوب کو بھی شمار کیا گیا ہے، مل جُل کر انسانی وجود کی حقیقت دریافت کرتے ہیں۔ میلان کنڈیرا (*Milan*

Kundera) کہتے ہیں:

''ناول کے وجود کا حقیقی جواز اُس شے کو دریافت کرنا ہے، جسے صرف ناول ہی دریافت کرسکتا ہے۔۔۔اور ایک ایسا ناول جو وجود کے اب تک کسی نامعلوم گوشے کو دریافت نہیں کرتا، غیر اخلاقی ہے کہ جاننا ہی ناول کی واحد اخلاقی قدر ہے۔'' (۸۹)

O

حوالہ جات:

۱۔ *Encyclopedia Britannica, Nepoleen oganalyols, vol. 1, p. 673.*

۲۔ *The Lexican Webster Dictionary, vol. I, p. 679*

۳۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر :ناول کیا ہے؟ کراچی :الکتاب، طبع اوّل ۱۹۵۶ء، ص ۱۸ :

۴۔ مسیح الزماں، ڈاکٹر :ناول کی تنقید (مضمون)، الہ آباد :شب خون، مارچ ۱۹۶۷ء، ص ۵ :

۵۔ خورشید الاسلام، ڈاکٹر :تنقیدیں، دہلی :ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، طبع اوّل ۱۹۵۷ء، ص ۸۶ :

۶۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر :تاریخِ ادب انگریزی، اسلام آباد :مقتدرہ قومی زبان، طبع اوّل ۱۹۸۶ء، ص ۳۳۴ تا ۳۴۱

۷۔ ڈیفو، ڈینئل :بہ حوالہ ناول اور ناول نگار مرتبہ :ڈاکٹر اسلم عزیز درانی، ملتان :کاروانِ ادب، طبع اوّل ۱۹۹۰ء، ص ۹ :، ۱۰

۸۔ ایضاً، ص ۱۱ :، ۱۲

۹۔ ایضاً، ص ۱۲ :، ۱۳

۱۰۔ ریلے، سر والٹر :ایضاً، ص ۱۴ :

۱۱۔ بیکر، پروفیسر :ایضاً، ص ۱۴ :

۱۲۔ ریوز، کلارا :بہ حوالہ ناول اور ناول نگار :ایضاً، ص ۱۵ :

۱۳۔ اے۔ خیام (مقدّمہ) جدید اردو ناول :اسلوب و فن، لاہور :عکس پبلشرز، ۲۰۱۹ء، ص ۱۱ :

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۴ :

۱۵۔ وارث علوی :ایضاً، ص ۱۵ :

۱۶۔ سیّد محمد عقیل، ڈاکٹر :ایضاً، ص ۱۵ :

۱۷۔ لارنس، ڈی ایچ :بہ حوالہ ناول کی شعریات از ڈاکٹر علی احمد فاطمی، دہلی :عرشیہ پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء، ص ۲۰ :

۱۸۔ کلیم الدین احمد :ایضاً، ص ۲۴ :

۱۹۔ لارنس، ڈی ایچ :ایضاً، ص ۳۶ :

۲۰۔ میلان کنڈیرا :بہ حوالہ ناول کی شعریات از ڈاکٹر علی احمد فاطمی، ایضاً، ص ۵۱ :

۲۱۔ علی عباس حسینی :ناول اور ناول نگار، ص ۱۷ :

۲۲۔ سینٹس بری، جارج :ایضاً، ص ۲۰ :

۲۳۔ ایضاً، ص ۲۰ :

۲۴۔ ایضاً، ص ۲۱ :

۲۵۔ حامد بیگ، ڈاکٹر مرزا :اردو ترجمے کی روایت، اسلام آباد :دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء، ص ۵۸۳

۲۶۔ علی عباس حسینی :ناول اور ناول نگار، ص ۳۳ :

۲۷۔ ایضاً، ص ۳۴ :

۲۸۔ خورشید الاسلام، ڈاکٹر :تنقیدیں، ص ۹۴ :

۲۹۔ سلام سندیلوی، ڈاکٹر :ناول کا مطالعہ (مشمولہ :ادب کا تنقیدی مطالعہ)، ص ۱۵۲ :

۳۰۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر :ناول کیا ہے؟ ص ۲۴ :، ۲۵

۳۱۔ ایضاً،ص ۲۳:

۳۲۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر:ایضاً،ص ۲۴:، ۲۵

۳۳۔ نازقادری، ڈاکٹر :اردو ناول کا سفر، مظفر پور، بھارت : مکتبہ صدف، طبع اول :دسمبر ۲۰۰۱ء،ص ۶۶ :

۳۴۔ خورشید الاسلام، ڈاکٹر:تنقیدیں، ص ۹۸ :

۳۵۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر :ناول کیا ہے؟ ص ۲۹ :

۳۶۔ ایضاً،ص ۲۸:

۳۷۔ سلام سندیلوی، ڈاکٹر :ناول کا مطالعہ، ص ۱۶۲ :

۳۸۔ ہنری جیمس :بہ حوالہ :ارسطو سے ایلیٹ تک از ڈاکٹر جمیل جالبی، دہلی :ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۰ء، ص ۴۱۱ :، ۴۱۲

۳۹۔ سلام سندیلوی، ڈاکٹر :ناول کا مطالعہ، ص ۱۶۶ :

۴۰۔ محمد شاکر، ڈاکٹر :اردو میں تاریخی ناول، مظفر پور : کتابستان، طبع اوّل ۲۰۰۳ :ء، ص ۴۰ :

۴۱۔ سلام سندیلوی، ڈاکٹر :ناول کا مطالعہ، ص ۱۸۴ :

۴۲۔ گوئٹے :بہ حوالہ :ناول کیا ہے؟ از ڈاکٹر احسن فاروقی، ص ۵۱ :

۴۳۔ ایضاً،ص ۲۱:، ۲۲

۴۴۔ انور پاشا، ڈاکٹر :ہندوپاک میں اردو ناول :تقابلی مطالعہ، نئی دہلی :پیش رو پبلی کیشنز، طبع اول ۱۹۹۲ :ء، ص ۱۸۰ :، ۱۸۱

۴۵۔ علی عباس حسینی :ناول اور ناول نگار، ص ۴۰ :، ۴۱

۴۶۔ خلیل احمد بیگ، ڈاکٹر مرزا :اسلوبیاتی تنقید، نئی دہلی : قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، طبع اوّل ۲۰۱۴ :ء، ص ۷۶، ۷۷

۴۷۔ ایضاً،ص ۷۸:

۴۸۔ نصیر احمد خاں، ڈاکٹر :ادبی اسلوبیات، نئی دہلی :اردو محل پبلی کیشن، طبع اوّل ۱۹۹۴ :ء، ص ۹ :، ۱۰

۴۹۔ طارق سعید، ڈاکٹر :اسلوب اور اسلوبیات، لاہور : نگارشات، طبع دوم، ۱۹۹۸ء، ص ۱۶۳

۵۰۔ ایضاً،ص ۱۶۴:

۵۱۔ ایضاً،ص ۱۷۶:، ۱۷۷

۵۲۔ ایضاً،ص ۳۵۴:، ۳۵۵، ۳۷۲

۵۳۔ ظہیر الدین، ڈاکٹر :سبک اور اسلوب ادبی، مشمولہ :اردو میں اسلوب اور اسلوبیات کے مباحث، (مرتبہ : قاسم یعقوب)، کراچی : سٹی بک پوائنٹ، طبع اوّل ۲۰۱۷ :ء، ص ۱۶۹ :

۵۴۔ نثار احمد فاروقی، ڈاکٹر :اسلوب کا ہے، مشمولہ :ایضاً،ص ۶۰ ، ۶۱ ، ۶۲ ، ۶۳ ، ۶۴

۵۵۔ ن۔م راشد :اسلوب بیان، مشمولہ :ایضاً،ص ۲۶، ۲۷

۵۶۔ ایضاً،ص ۲۸،۲۹

۵۷۔ عسکری،محمد حسن،تخلیق اور اسلوب،مشمولہ :ایضاً،ص ۲۱ :

۵۸۔ ممتاز حسین :اسلوب یا اسٹائل،مشمولہ :ایضاً،ص ۲۳،۲۵

۵۹۔ آل احمد سرور :نثر کا اسٹائل،مشمولہ :ایضاً،ص

۶۰۔ عبادت بریلوی،ڈاکٹر :ادبی تخلیق میں اسلوب کا مسئلہ،مشمولہ :ایضاً،ص ۵۰

۶۱۔ عبادت بریلوی،ڈاکٹر:ایضاً،ص ۵۱،۵۲،۵۳

۶۲۔ حامداللہ افسر :اسلوب بیان یا اسٹائل،مشمولہ :ایضاً،ص ۷۰،۷۱

۶۳۔ شہاب ظفر اعظمی،ڈاکٹر :اردو ناول کے اسالیب،دہلی : تخلیق کار پبلشرز،۲۰۰۵ء،ص ۹ :

۶۴۔ سیّد عبداللہ،: ڈاکٹر :اسلوب،نثری اسلوب،مشمولہ :ایضاً،ص ۴۸

۶۵۔ وزیر آغا،ڈاکٹر :سوال یہ ہے،اسلوب اور اسلوبیات کے مباحث،مشمولہ :مطبوعہ :''اوراق''،لاہور،شمارہ ۴ :،بابت :
جنوری،فروری ۱۹۷۶ء،ایضاً،ص ۸۴

۶۶۔ غلام جیلانی اصغر،پروفیسر :ایضاً،ص ۸۸

۶۷۔ وحید قریشی،ڈاکٹر :ایضاً،ص ۸۹

۶۸۔ سجّاد باقر رضوی،ڈاکٹر :ایضاً،ص ۸۹،۹۰

۶۹۔ جمیل آذر :ایضاً،ص ۹۱

۷۰۔ سراج منیر :ایضاً،ص ۱۰۵

۷۱۔ تابش،ذوالفقار احمد :ایضاً،ص ۱۰۷

۷۲۔ نارنگ،ڈاکٹر گوپی چند،ادبی تنقید اور اسلوبیات،لاہور : سنگ میل پبلی کیشنز،طبع اوّل ۱۹۹۱ :ء،ص ۱۴

۷۳۔ ممتاز حسین :ادب اور شعور،کراچی :ادارہ نقدِ ادب،۱۹۹۲ء،ص ۲۵

۷۴۔ سیّد عبداللہ،ڈاکٹر :،مرتبہ :طیف نثر ڈاکٹر ممتاز منگلوری،لاہور :لاہور اکیڈمی،طبع ثانی ۱۹۸۴ :ء،ص ۲۸

۷۵۔ ممتاز حسین:ادبی مسائل،لاہور : مکتبہ اردو،طبع اوّل ۱۹۵۵ :ء،ص ۱۳۷

۷۶۔ ریاض احمد :اسلوب،مشمولہ : نئی تحریریں ۵ :،لاہور : حلقہ ارباب ذوق،طبع اوّل : نومبر ۱۹۵۷ء،ص ۶۹،۷۳

۷۷۔ اسلوب احمد انصاری،پروفیسر :نظری تنقید :مسائل و مباحث،مرتبہ :عفت آراء،نئی دہلی : قومی کونسل برائے فروغِ اردو
زبان،طبع اوّل ۲۰۱۱ :ء،ص ۱۸۲

۷۸۔ ایضاً،ص ۲۲۶

۷۹۔ سراج منیر :سوال یہ ہے،مرتبہ :نوشی انجم،ملتان :بیکن بکس،طبع اوّل ۲۰۰۴ :ء،ص ۵۰۵

۸۰۔ طارق سعید،ڈاکٹر :اردو طنزیات و مضحکات کے نمائندہ اسالیب،دہلی :ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،طبع اول ۱۹۹۶ :ء،

ص ۹ :

۸۱۔ طارق سعید، ڈاکٹر :اسلوب اور اسلوبیات، لاہور : نگارشات، ۱۹۹۸ء، ص ۲۹

۸۲۔ سیّد عبداللہ، ڈاکٹر :اشارات تنقید، اسلام آباد :مقتدرہ قومی زبان، طبع دوم ۱۹۹۳ :ء، ص ۲۶۸، ۲۶۹

۸۳۔ سیّد عبداللہ، ڈاکٹر :ایضاً، ص ۲۹

۸۴۔ سیّد عبداللہ، ڈاکٹر :ایضاً، ص ۲۷۰

۸۵۔ عابد علی عابد، سیّد :اسلوب، لاہور : مجلس ترقی ادب، طبع دوم ۱۹۹۶ :ء، ص ۳۶ :

۸۶۔ وزیر آغا، ڈاکٹر :معنی اور تناظر، سرگودھا : مکتبہ نردبان، طبع اوّل ۱۹۹۸ :ء، ص ۱۹۵

۸۷۔ طارق سعید، ڈاکٹر :اسلوبِ جلیل، کراچی : مکتبہ دانیال، طبع دوم :جون ۱۹۹۳ء، ص ۴۲ :

۸۸۔ وہاب اشرفی، ڈاکٹر :دیباچہ :اردو ناول کے اسالیب از ڈاکٹر شہاب ظفر اعظمی، دہلی : تخلیق کار پبلشرز، طبع اول :دسمبر ۲۰۰۵ء، ص ۸ :

۸۹۔ میلان کنڈیرا :ناول کا فن (ترجمہ :ارشد وحید)، اسلام آباد :اکادمی ادبیاتِ پاکستان، طبع اول ۲۰۰۷ :ء، ص ۱۳ :

باب دوم:

اُردو ناول کا تشکیلی دور : ابتدائی ناول نگاروں کے اسالیب

(i) نذیر احمد دہلوی ۱۸۶۹ : ءدہلوی بامحاورہ بیانیہ اور تمثیلی اسلوب

اردو داستان سے ناول تک کا سفر ایک صدی سے زاید پر محیط ہے۔ مُلّا وجہی کی 'سب رس' ۱۶۳۶ء اور میر محمد حسین عطا خاں تحسین کی 'انشائے نوطرز مرصع' ۱۷۷۵ء کی تصانیف ہیں جب کہ نذیر احمد دہلوی کا پہلا ناول 'مراۃ العروس' ۱۸۶۹ء میں شائع ہوا۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی داستان اور ناول کے اشتراکات کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ناول اور داستان کے اجزائے ترکیبی میں بنیادی فرق نہیں۔ صرف زمانے اور انسانی شعور کی ترقی کے ساتھ ساتھ ان کی نوعیت بدل گئی۔ ناول کتنی ہی حقیقی کیوں نہ ہو، وہ ہرگز دلچسپ نہیں ہوسکتی جب تک اس میں تخیل کی آمیزش نہ ہو اور کوئی بھی داستان ایسی نہیں دکھائی دیتی جس میں تخیل کی فراوانی کے ساتھ کچھ نہ کچھ حقیقت نہ ملی ہو۔''(۱)

انگریز نوآبادکاروں نے جدید علوم کو فروغ دیا، جس سے جدت فکر پیدا ہوئی۔ ایک مخصوص نقطۂ نظر نے فروغ پایا کہ ہندوستانی طبقات اخلاقی پستی اور ذہنی پسماندگی کا شکار ہیں۔ سرسیّد کی تحریک میں عجیب جادو تھا۔ یہ جادو سر چڑھ کر بولا۔ جو لوگ ان کے خلاف تھے، وہ بھی توہمات کی دنیا سے بلبلا کر نکل آئے اور حقیقت کی طرف متوجہ ہو گئے۔ یہ بیداری داستان کو تیزی کے ساتھ ناول کے درجہ تک پہنچانے کا باعث ہوئی۔ مگر یہ بات بغیر ایک بیچ کا درجہ طے کیے مشکل تھی۔ قرونِ وسطیٰ کی ذہنیت سے بالکل جدید ذہنیت پر آ جانے سے پہلے ایک خالص اخلاقی دور کا آنا ضروری ہوتا ہے اور یہ دور ہی اس تبدیلی کا باعث ہوتا ہے جو جدید دور میں تکمیل کو پہنچتی ہے۔ چنانچہ سرسید کے دور نے قوم کی نظر کو توہمات سے ہٹا کر زندگی پر لگایا مگر وہ خود بھی اور ان کے زمانے والے بھی زندگی کو اخلاقی نظر ہی سے دیکھ سکے۔ سرسید تحریک کے اہم رکن نذیر احمد دہلوی کے پانچ ناول یادگار ہیں: مراۃ العروس (۱۸۶۹ء)، بنات النعش (۱۸۷۲ء) توبۃ النصوح، (۱۸۷۴ء) فسانۂ مبتلا، (۱۸۸۵ء) ابن الوقت، (۱۸۸۸ء) ایامیٰ، (۱۸۹۱ء) اور رویائے صادقہ (۱۸۹۴ء)۔ اردو ناول نگاری کی سطح پر نذیر احمد کی عطاء خاص ہیں اور ہر ناول میں موقع محل کے حوالے سے ان کا اسلوب کروٹیں لیتا دکھائی دیتا ہے، لیکن ان کی اصلاح پسندی جُوں کی توں قائم رہتی ہے۔ نذیر احمد دہلوی کی نگاہ سب سے پہلے امور خانہ داری پر پڑی اور اُنھوں نے ایک گھریلو تمثیل مراۃ العروس تصنیف کی۔ یہ کتاب ایک کافی طویل وعظ سے شروع ہوتی ہے جس میں لڑکیوں کو خاص طور پر ہنرمندی یا سگھڑاپا سیکھنے کی ہدایت کی گئی ہے۔ یہ وعظ یوں ختم ہوتا ہے ''خوف یہ ہے کہ کل خانہ داری کی درستی عقل پر ہے اور عقل کی درستی علم پر موقوف ہے، تم کو ایک لطیف قصّہ سُناتے ہیں جس سے تم کو معلوم ہوگا کہ بے ہنری سے کیا تکلیف پہنچتی ہے۔'' اس کے بعد اکبری بیگم عرف مزاج دار بہو کا قصہ شروع ہوتا ہے۔

رویائے صادقہ انھوں نے اس مقصد سے لکھی کہ مسلمانوں کے درمیان مذہبی اختلافات کو ختم کر کے ان کو تقلیدی نہیں بلکہ اجتہادی مسلمان بن جانے کا سبق دیں۔ یوں صادقہ کے خواب میں سُنے ہوئے وعظوں پر وعظ کی بھرمار کتاب کے اختتام تک جاری رہتی ہے۔

فسانۂ مبتلا کے مرکزی کردار مُبتلا کا نام تمثیلی ہے۔ مگر مُبتلا کا نام اس کی کسی صفت کو ظاہر نہیں کرتا بلکہ اس کے ایک مرض کی طرف اشارہ ہے۔ نذیر احمد کے نزدیک یہ مرض، عیش پرستی ہے۔ وہ عورتوں کا رسیا ہے۔ میر تقی کے مسلسل وعظوں سے اُس کی اصلاح صرف اس حد تک ہوتی ہے کہ وہ ایک طوائف کے ساتھ شب بسری کرنے کے بجائے اُس سے شادی کر لیتا ہے۔

مُبتلا کی بیوی غیرت بیگم کا نام اس حوالے سے تمثیلی ہے کہ وہ مُبتلا کی حرکات کے سبب ہر وقت جلی بھُنی رہتی ہے۔ غیرت بیگم کے بھائی بلاوجہ کے کردار ہیں۔ البتہ ہریالی اس تمثیلی قصے/ ناول کا سب سے پُراثر کردار ہے۔ وہ کردار مزید نکھر کر سامنے آتا اگر نذیر احمد نے اُس قسم کی عورتوں کو قریب سے دیکھا ہوتا۔

نذیر احمد کی تصنیفات میں ہمیں زندگی کے نقوش اُردو میں پہلی دفعہ نمایاں دکھائی دیتے ہیں۔ ان نقوش کی نوعیت تمثیلی ہے کرداری نہیں۔ مگر دنیا کے ہر ادب میں کردار نگاری کی ابتدا ان ہی تمثیلی مجسموں سے ہوئی۔ نثری تمثیل نگاری کا پس منظر بالکل ناول ہی کی طرح کا ہوتا ہے اور اُسی وجہ سے یہ صنف ناول کا پیش خیمہ کہلائی جاتی ہے۔ نذیر احمد کے ناولوں میں سماجی زندگی سے متعلق معلومات اور بعض سائنسی اور ریاضیاتی ضروری معلومات مکالماتی صورت میں مہیا کی گئی ہیں۔ البتہ نذیر احمد ماجرے میں کہیں بھی انگریز نوآبادکاروں کے طرز معاشرت اور بہتر انداز حکمرانی کی توصیف کا موقع نکال لیتے ہیں۔ نذیر احمد کے ناول اپنی مثالیت پسندی کے باوجود عصری حسیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے واقعات کے ردعمل نے بالخصوص ہندی مسلمانوں میں انفعالی کیفیت پیدا کر دی تھی۔ وہ بدلتی تہذیبی صورت حال اور نئے معاشرتی تناظر کا ساتھ دینے سے کترانے لگے جبکہ دوسرے طبقے نے نئے حالات کا خیر مقدم کیا۔ نذیر احمد کا تعلق اسی طبقے سے تھا جو مذہب کو تو ضروری سمجھتے تھے لیکن مذہبی جمود کے خلاف تھے۔ ابن الوقت اسی حوالے سے گہرے سیاسی، معاشرتی اور نفسیاتی شعور کا حامل ناول ہے۔ ابن الوقت سے حجۃ الاسلام اور شارپ کے مابین ہونے والا مکالمہ دیکھیے جس میں نذیر احمد کا اسلوب نمایاں ہے:

حجۃ الاسلام : ''محال عقل ہے کہ برٹش گورنمنٹ ایسی اجلی اور مہذب اور شائستہ گورنمنٹ ہو کر وحشی اور بیہودہ اور نالائق گورنمنٹوں کا طریقہ اختیار کرے۔''

شارپ : ''پھر آپ لوگ برٹش گورنمنٹ کی جیسی چاہیے قدر کیوں نہیں کرتے؟''

حجۃ الاسلام : ''تمام ہندوستان میں کسی مذہب کسی قوم کا ایک متنفس بھی ایسا نہیں جو برٹش گورنمنٹ کو تہ دل سے عزیز نہ رکھتا ہو۔ ہم لوگ نیم وحشی، جاہل، نامہذب جو کچھ ہیں، سو ہیں مگر باولے نہیں کہ اپنے نفع و نقصان میں امتیاز نہ کر سکیں... پہلے خدا کے اور خدا کے بعد گورنمنٹ کے بہت بہت شکر گزار ہیں۔''(۲)

عہد سرسید میں فکشن میں عقلی استدلالیت کو خاص اہمیت حاصل تھی لیکن سماجی اقدار کی تفہیم اور مذہبی تاویلات جو نذیر

احمد کے ناولوں میں نظر آتی ہیں اس کا بڑا حصہ نیچرل ازم کی ہی دین ہے۔ نذیر احمد مذہبی تشکیک کے کم البتہ اس کی نئی تاویلات کے زیادہ حامی نظر آتے ہیں۔ نذیر احمد کے ناولوں میں اس عہد کی ذہنی اور جذباتی کشمکش کا عکس اُن کے اسلوب سے واضح ہے۔ بقول ڈاکٹر جمیل جالبی:

''نذیر احمد کے ناولوں میں وعظ بار بار آتے ہیں۔ وہ واعظ پہلے ہیں اور ادیب بعد میں۔ لیکن ان کے وعظوں اور دوسروں کے وعظوں میں فرق یہ ہے کہ ان کے وعظ سرسید کی تحریک اور جدید دور کے رجحانات سے ہم آہنگ ہیں۔ اس دنیا کا خیال، جس میں ہم رہتے ہیں اور یہاں کی زندگی میں مفاد حاصل کرنے کا درس ان کے وعظوں کا خاص جزو ہے۔ وہ مذہب کو دنیا میں کامیابی حاصل کرنے اور کفایت شعاری سکھانے کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔'' (۳)

بہ طور واعظ نذیر احمد کے سامنے پانچ معاملات رہتے ہیں:

۱۔ اپنے عہد کی کشمکش کا تجزیہ

۲۔ تاریخی شعور کے اعتبار سے معاشرتی مسائل کی وجوہات اور ان کا حل

۳۔ سوانحی عناصر کے پس منظر میں روایت پرستی کا تجزیہ

۴۔ مذہبی نقطہ نظر کا تحلیلی مطالعہ اور ایک واضح نقطہ نظر

۵۔ مستقبل کے امکانات اور مسلمانوں کے لیے لائحہ عمل کا تعین

یوں نذیر احمد نے کہانی اور اصلاح معاشرت میں لازم وملزوم کا جو رشتہ قائم کیا ہے اس میں ایک خاص قسم کی منطقی فکر اور اصلاحی اور تبلیغی مزاج کو دخل ہے۔ لیکن حیران کُن بات یہ ہے کہ نذیر احمد کا ابن الوقت (۱۸۸۸ء) نیم تاریخی ناول ہے اور عین اُسی زمانے میں عبدالحلیم شرر رسالہ میں دلگداز اپنا پہلا تاریخی ناول ملک عزیز ورجنا قسط وار شائع کر کے اردو ادب میں تاریخی ناول کا آغاز کر رہے تھے۔

نذیر احمد کے ناولوں سے داستانوی رنگ ومزاج پر پہلی کاری اور مؤثر ضرب پڑی۔ نذیر احمد کے ہاں رومانیت کی جگہ واقعیت کی فراوانی ہے۔ البتہ یہ واقعات ناصحانہ رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ ان کی نصیحتیں خشک اور بے کیف تو ہیں، لیکن ان کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں کیونکہ اخلاقیات کے معاملوں کو ناول سے بالکل الگ تصوّر کرنا بے محل ہے۔ بقول ڈاکٹر احسن فاروقی:

''اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ ناول کو درس اخلاق سے سروکار نہ ہونا چاہیے۔ یہ کوئی ضروری بات نہیں ہے۔ قریب قریب ہر بڑے ناول نگار نے اپنے ناولوں کو درس اخلاق کا ذریعہ ٹھہرایا۔ انگریزی کا سب سے بڑا اور پہلا ناول رچارڈسن کا پامیلہ بالکل اخلاقی رنگ میں ڈوبا ہوا ہے اور یورپ کے بہترین ناول نگار ٹالسٹائی کے تمام ناول درس اخلاق ہی کی غرض سے لکھے گئے تھے۔'' (۴)

جدید ترقی یافتہ ناول کے عناصر کی جستجو یہاں لاحاصل ہے البتہ نذیر احمد کے ناولوں میں اُن کے اسلوب کی واقعیت پسندی، تمثیل نگاری کا اعجاز، بامحاورہ زبان، اسلوبِ بیان کی سادگی، شگفتگی و برجستگی اور ایجاز واختصار کے سبھی قائل ہیں۔ وقار

عظیم لکھتے ہیں:

''قصّہ اب محض دلچسپی یا وقت کا شغل ہونے کے بجائے معاشرتی زندگی کے مسائل کی مضوّری اور اصلاح کا ذریعہ بن گیا گویا سنجیدہ قصّہ نویسی کی طرف یہ پہلا قدم تھا۔''(۵)

یہی سنجیدہ قصّہ نویسی، ناول نگاری کے میلان کی تمہید تھی۔ نذیر احمد کے ناولوں میں فنی کمزوریاں ضرور ہیں اور ان کمزوریوں کا ہونا بھی فطری تھا کیونکہ ان کے سامنے داستانوں کے نمونے تو تھے، ناول کا کوئی نمونہ موجود نہ تھا۔ موضوع اور طرزِ ادا (اسلوب) کی جہتوں سے قصّہ نگاری کے ترقی یافتہ شعور کا جو اظہار نذیر احمد کے ہاں ہوا وہ اہم ہے۔ انھوں نے انیسویں صدی کی سماجی زندگی کی ٹھوس حقیقتوں سے متعلق مسائل کو دہلی کی بامحاورہ زبان میں موضوع بنایا ہے۔ انسانی زندگی کی گمراہیوں کی اصلاح کی انہیں فکر تھی۔ اس آرزومندی کی وجہ سے ان کے ناولوں میں اخلاق اور نصیحت کا عنصر بہت ہی کھل کر سامنے آیا ہے۔ ڈاکٹر یوسف سرمست کہتے ہیں:

''ان کے یہاں بعض وقت وعظ اور نصیحت کا پہلو زیادہ ابھر آیا ہے لیکن ان کا خلوص اور صداقت ان کی کمزوری پر بڑی حد تک غالب آجاتے ہیں۔''(۶)

نئے دور میں لوگ محسوس کرنے لگے تھے کہ اقتصادی سہولیات اور عظمتِ گزشتہ کی دریافت کے لیے واحد راستہ یہی رہ گیا تھا کہ حرکت و عمل سے بھرپور زندگی کا خیر مقدم کیا جائے۔ ان عصری تقاضوں نے اُس دور کے ذہن و مزاج میں تغیرات کی جو لہریں پیدا کی تھیں، نذیر احمد کے ناولوں میں ان کی عکاسی ہوئی ہے۔ نذیر احمد کے کرداروں کی مثالیت اسلوب کی نصیحت پسندی اور موضوع کی محدودیت کے باوجود اردو میں قصّہ نگاری کے شعور نے واقعیت پسندی اور اصلیت پسندی کی راہ یہیں سے اختیار کی۔ غیر فطری کرداروں اور خالص تخیلی اور فرضی ماحول سے قصّے کی گلوخلاصی یہیں سے ہوئی۔

نذیر احمد کے ہاں بیک وقت خواص اور عوام سے خطاب ہے۔ اُن کی زبان علمی بھی ہے اور عوامی بھی۔ اُن کی تحریر عربی و فارسی الفاظ و تراکیب سے بوجھل ہے، مگر صفائی و سلاست کے نمونے بھی موجود ہیں۔ خصوصاً خواتین کا تکلم جسے بیگماتی زبان کہا جاتا ہے۔ اس حوالے سے حامد حسن قادری لکھتے ہیں:

''خالص دہلی کی زبان اور محاورے استعمال کرتے ہیں زنانہ ناولوں میں شریف مستورات کی بہترین زبان اور انداز اختیار کیا ہے۔ طرزِ بیان نہایت صاف، واضح اور زور دار ہوتا ہے۔ روانی اور بے ساختگی ہر جگہ نمایاں ہے... حسبِ موقع کبھی استعارہ و تشبیہ سے بھی کام لیتے ہیں۔ ان کے اسلوب میں ایک اجتماع اضداد عجیب ہے کہ ایک ہی تحریر میں کہیں نہایت مغلق و گراں عربی کے الفاظ و تراکیب و محاورات لکھتے ہیں اور دوسری جگہ ٹھیٹ ہندی کے الفاظ لکھ دیتے ہیں۔''(۷)

نذیر احمد کا اسلوب اپنے موضوع کے مطابق تبدیل ہوتا ہے۔ ناولوں میں عوامی اور گھریلو بول چال کا انداز غالب ہے، جہاں کہیں اپنے مقصد کو منوانا چاہتے ہیں وہاں خطیبانہ گھن گرج اور جوش و خروش در آتا ہے اور زبان بھی ثقیل اور بوجھل ہو جاتی ہے، جہاں کہیں ناپسندیدہ کردار کی بُری عادات کو ہدف بنانا ہوتا ہے وہاں طنز و تنقید آجاتی ہے۔ ڈاکٹر سیّد عبداللہ لکھتے ہیں:

''نذیر احمد نے بہت سی علمی اور عقلی حقیقتیں عوام کے لیے پسند بنائیں اور اس انداز سے کہ عوام نے کبھی یہ محسوس تک نہ کیا

کہ یہ شخص جوہم سے گفتگو کر رہا ہے ہمیں اپنی عالمانہ فضیلت سے خواہ مخواہ مرعوب کر رہا ہے۔۔۔اُن کا اندازِ بیان کچھ اس طرح عوام پسند ہے کہ انھیں ایک لحاظ سے عوامی ادیب کہہ دیا جائے تو نامناسب نہ ہوگا۔اس کے لیے ان کے پاس جو حربہ اور ہتھیار ہے وہ طولِ کلام اور ایک خاص قسم کی شوخی وظرافت اور مجلس آرائی کا فن ہے،جس کے سبب ان کے اور ان کے قارئین کے مابین اجنبیت ومغائرت کا کوئی موقع پیدا نہیں ہوتا۔،،(۸)

مرآۃ العروس (۱۸۶۹ء) نذیر احمد دہلوی نے بالخصوص اپنے بچوں کا تعلیم اور تربیت کے لیے جُزاً جُزاً لکھی۔ یہ سلسلہ تادیر جاری رہا۔نذیر احمد جتنا جتنا لکھتے جاتے تھے اُتنا سبقاً سبقاً پڑھاتے جاتے تھے۔ یہ کتاب دراصل انھوں نے اپنی بڑی لڑکی کے لیے لکھی تھی۔ جب اس کی شادی ہوئی تو یہی اس کے جہیز میں دے دی۔ یہ دو بہنوں کا قصّہ ہے۔اکبری بڑی ہے۔اصغری چھوٹی بہن وہ ایک ہی گھر میں محمد عاقل اور محمد کامل دو بھائیوں سے بیاہی گئیں۔اکبری حد درجہ تنک مزاج اور متکبر ہے۔جس کا انجام نہایت خوفناک ہوتا ہے لیکن چھوٹی بہن اصغری اوصاف وعادات میں اکبری سے بالکل مختلف ہے۔

حالی لکھتے ہیں۔''جب مرآۃ العروس پہلی دفعہ چھپ کر شائع ہوئی تو جو نقشہ اُن عورتوں کی اخلاقی حالت کا کھینچا گیا تھا، اس کو دیکھ کر سرسید کو بہت رنج ہوا تھا اور وہ اس کو مسلمان شرفا کی زنانہ سوسائٹی کے حق میں ایک اتہام خیال کرتے تھے۔،،(۹)

مرآۃ العروس میں یہ مبالغہ غالباً اصلاحی آواز کو مؤثر بنانے کے لیے کیا گیا ہے نذیر احمد نے اصغری کو تمام اوصاف حمیدہ کا مجموعہ اور اچھی صفات کا پیکر بنایا ہے لیکن افسوس ہے کہ اسے عورت نہیں بنایا۔ وہ ضبط اور پابندی کی ایک تمثال نظر آتی ہے۔اس کے سینے میں دل نہیں پتھر ہے۔اصغری کی یہ خشک معقولیت تین چار موقعوں پر بہت زیادہ نمایاں معلوم ہوتی ہے۔ تیرہ برس کی عمر میں جب اس کی شادی ہونے لگتی ہے تو تقاضا کرتی ہے کہ مجھے میری ہمشیرہ سے زیادہ جہیز نہ دیا جائے۔ پھر جب شوہر کو بسلسلہ ملازمت سیالکوٹ روانہ کرتی ہے تو اس وقت بھی اس کا طرزِ عمل ایک عورت اور بیوی کا نہیں بلکہ ایک اتالیق کا ہے۔بچوں کا انتقال ہوتا ہے تو وہ صبر شکر کی انتہائی مثال قائم کر دیتی ہے۔ یہ نذیر احمد کا مثالی کردار ہے اور شاید اس کے ذریعے نسوانی روپ میں وہ خود جلوہ گر ہوئے ہیں۔مرآۃ العروس کے زنانہ کرداروں کی نسبت اس کے مرد زیادہ نکمے، نکھٹو، بے عقل اور بے شعور معلوم ہوتے ہیں۔

بنات النعش (۱۸۷۲ء) درحقیقت مرآۃ العروس (۱۸۶۹ء) کا دوسرا حصہ یا تتمہ ہے۔نذیر احمد نے اس قصّہ میں معلومات عامہ کا ایک دریا بہا دیا ہے۔زمین کی کشش، وزن، مخصوص مقناطیس، زمین کی جسامت، ضروریات تمدن، لوازم شہریت ومعاشرت غرض سینکڑوں علمی باتیں اس پیرائے میں بیان کی ہیں کہ کتاب قصّے سے کہیں زیادہ ایک علمی کتاب معلوم ہوتی ہے۔ بقول ڈاکٹر سیّد عبداللہ:

''بہ لحاظ قصّہ بنات النعش بہت سادہ اور پھیکی ہے اور اس کا موعظتی رنگ سطر سطر میں اس درجہ نمایاں ہے کہ اس کا تادیر پڑھتے رہنا قریباً ناممکن ہے۔،،(۱۰)

توبۃ النصوح (۱۸۷۴ء) بھی ایک تمثیلی انداز کا ناول ہے۔اس میں پہلے ایک خاندان کی اخلاقی پستی دکھائی گئی

ہے پھر ایک خاص حادثے کی وجہ سے اصلاح کی کیفیت بیان ہوئی ہے۔جس خاندان کا نقشہ پیش کیا گیا ہے اس میں ایک خاندان اور ایک بی بی ہے، ان کے تین بیٹے اور تین بیٹیاں، بڑا لڑکا کلیم اور بڑی لڑکی نعیمہ، یہ دونوں پختہ عمر کے ہیں۔ باقی نوعمر ہیں۔سربراہِ خاندان (نصوح) ایک دفعہ مرض ہیضہ میں مبتلا ہو جاتا ہے۔معالج خواب آور دوا دیتا ہے جس کی وجہ سے وہ سو جاتا ہے۔ اس اثنا میں وہ ایک خواب دیکھتا ہے جو دراصل اس سارے قصّے کی روح ہے۔فنی اعتبار سے یہ ناول مراۃ العروس سے بدرجہا بہتر ہے۔ بلکہ اگر اسے اردو کا پہلا باقاعدہ ناول کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ بقول اسلوب احمد انصاری:

''توبۃ النصوح میں اس عدالت کا نقشہ ہمارے سامنے آتا ہے جہاں عام عقیدے کے مطابق ہمارے اعمال کی جزا و سزا مل کر رہے گی۔۔۔ یہاں اعمال نامے سامنے لائے جا رہے ہیں۔۔۔افراد کے حق میں یا ان کے خلاف فیصلے صادر کیے جا رہے ہیں۔اس ناول میں اگر کہیں تمثیلی انداز بیان اختیار کیا گیا ہے تو وہ اس عدالت کی منظر کشی میں سامنے آتا ہے۔اس میں جزئیات پر کافی توجہ صرف کی گئی ہے۔۔ مجازیہ کا یہاں وہی انداز ہے جو محمد حسین آزاد نے نیرنگ خیال کے مضامین میں برتا ہے۔۔۔اس تمثیل میں مرکزی خیال یہ ہے کہ ہم اپنے گناہوں کی پاداش سے بچ نہیں سکتے۔''(۱۱)

کلیم کے والد نصوح کے نصیحت آموز خط سے جو اس نے کلیم کو لکھا یہ جملے دیکھیے :

''مذہب کے اصول ایسے سچے، یقینی اور بدیہی اصول ہیں کہ ان میں تردد و انکار کو دخل ہو ہی نہیں سکتا۔ چونکہ ابتدائے شعور سے اب تک ہم لوگ غفلت اور سستی اور بے پروائی اور خداوند جل علا شانہ کی مخالفت اور عدول حکمی اور نافرمانی میں زندگی بسر کرتے رہے اور گناہ اور خطا کاری کی عادتیں ہمارے دلوں میں راسخ ہو گئی ہیں، البتہ میں جانتا اور مانتا ہوں کہ ایک مدّت میں رنگ معصیت ہمارے سینوں سے دور ہو کر یہ آئینے ایمان کی جلا سے منوّر رہوں گے لیکن بالفعل میرا مقصد اس قدر تھا کہ ہر شخص مناسب حالت اپنی اپنی فکر کر چلے۔''(۱۲)

والد کی جانب سے اس معتدل اور معقول طرز تخاطب کا جو جواب کلیم نے باپ کے روبرو دیا، وہ یہ تھا:

''میں ایک بال کے برابر اپنے طرز زندگی کو نہیں بدل سکتا اور اگر جبراً اور سخت گیری کے خوف سے میں اپنی رائے کی آزاد نہ رکھ سکوں تو تف ہے میری ہمت پر اور نفریں ہے میری غیرت پر اور میں اس میں کلام نہیں کرتا کہ آپ کو اپنے گھر میں ہر طرح کے انتظام کا اختیار حاصل ہے مگر اس جبری انتظام کے وہی لوگ پابند ہو سکتے ہیں جن کو اسکی واجبیت تسلیم ہو۔ یا جو اس کی مخالفت پر قدرت نہ رکھتے ہوں اور چونکہ میں ان دونوں شقوں سے خارج ہوں، میں نے اپنی عافیت اسی میں سمجھی کہ گھر سے الگ ہو جاؤں۔''(۱۳)

اپنے والد سے متعلق کلیم کا ایک اور بیان ملاحظہ ہو:

''میں ان کی خفگی سے تو خیر کسی قدر ڈرتا بھی تھا، لیکن گھر سے نکلنے کی بندۂ درگاہ ذرا بھی پرواہ نہیں کرتے اور گھر کی طمع سے جو نماز پڑھتے ہیں، ان کو بھی کچھ کہتا ہوں کہ اپنے کھانے کپڑے پر گھمنڈ کرتے ہوں گے۔ میں ان جیسے دس کو کھانا کپڑا دے سکتا ہوں۔''(۱۴)

ان تینوں بیانات سے نذیر احمد کی اسلوب کے مختلف رنگ جھلکتے ہیں۔متین و حلیم والد (نصوح) کا لب ولہجہ الگ

ہے اور حد درجہ بگڑے ہوئے شیخی خورے نوجوان (کلیم) کا اندازِ تخاطب الگ۔ تاہم ناول توبۃ النصوح کا آغاز اور انجام پہلے سے متعین معلوم ہوتے ہیں۔ نصوح اور اس کی بیوی فہمیدہ کا اپنے ماحول میں، جو انہی کا پیدا کیا ہوا ہے، گہری تبدیلی لانے کا عزم صمیم اس کے خلاف بڑے لڑکے کلیم اور بڑی بیٹی نعیمہ کی مزاحمت اور مخالفت اور دریدہ دہنی کا مظاہرہ، نعیمہ کا دیر تک اپنی ضد اور ہٹ دھرمی پر قائم نہ رہنا، اس کے بالمقابل کلیم کی لاف زنی اور لہو ولعب میں نہ صرف غرق رہنا بلکہ باپ کے ساتھ انتہائی بدتہذیبی کے ساتھ پیش آنا اور پھر زندگی کے آخری لمحات میں پشیمانی کا احساس اور اس طرح ناول کا خاتمہ بالخیر۔ ان کرداروں میں ایک دلچسپ اور کسی قدر دلکش کردار صرف مرزا ظاہر دار بیگ کا ہے جو زوال آمادہ تہذیب پر ایک طنز ہے:

''مرزا کو جب دیکھو پاؤں میں ڈیڑھ حاشیے کی جوتی سر پر دوہری بیل کی بھاری کام دار ٹوپی، بدن میں ایک چھوڑ دو دو انگرکھے، اوپر شبنم یا ہلکی سی تن زیب نیچے کوئی طرح دار ساڈھاکے کام کا، جاڑا ہوا تو بانات مگر سات روپے گز سے کم کی نہیں۔''

مرزا ظاہر دار بیگ کا یہ ظاہری طمطراق اور لیے دیئے رہنے کا انداز اندرونی کھوکھلے پن کا عکاس ہے۔ مرزا ظاہر دار بیگ کا حلیہ نذیر احمد کے بیانیہ کی خوبی پر دلیل محکم ہے۔ اس میں جزئیات نگاری کی مدد سے اور الفاظ کی نشست و برخاست سے پوری تصویر کے حسن کو نمایاں کیا گیا ہے۔

توبۃ النصوح میں تین مقامات بہت اہم ہیں۔ اوّل کلیم کی عشرت منزل کی مرقع نگاری، جو اس طرح کی گئی ہے:

''چنانچہ عشرت منزل کو کھولا گیا، تو ایک تکلف خانہ تھا۔ کمرے کے بیچ میں چوکیوں کا فرش، اس پر دری، اس پر سفید چاندنی اس خوش سلیقگی کے ساتھ تنی ہوئی کہ کہیں دھبّے یا سلوٹ کا نام نہیں۔ صدر کی جانب گجرات کا نفیس قالین بچھا ہوا، گاؤ تکیہ لگا ہوا۔ سامنے اگال دان، لب قالین پیچوان، چوکیوں کے گردا گرد کرسیاں تھیں تو لکڑی کی لیکن آئینے کی طرح صاف چمکتی ہوئی۔ چھت میں پٹاپٹی کی گوٹ کا پنکھا لٹکا ہوا، ہلانے کے واسطے نہیں بلکہ دکھانے کے لیے۔ اس کے پہلوؤں میں جھاڑ، جھاڑوں کے بیچ بیچ میں رنگ برنگ کی ہانڈیاں۔ چھت کیا تھی، بلا مبالغہ آسمان کا نمونہ تھی، جس میں پنکھا بجائے کہکشاں کے تھا۔ جھاڑ بمنزلۂ آفتاب و ماہتاب اور ہانڈیاں ہو بہو جیسی سارے چھت کے مناسب حالت۔ دیواریں، تصویروں اور قطعات اور دیوار گیریوں سے آراستہ تھیں۔''(۱۵)

بقول اسلوب احمد انصاری:

''اس آرائش و زیبائش سے کسی قدر ان قدروں کا انکشاف ہوتا ہے جو اس زوال آمادہ معاشرے میں رائج تھیں اور جس سے اخلاقی انحطاط پر ایک چھلکتی سی روشنی پڑتی ہے۔ دوسرے کلیم کے کتب خانے کا نصوح کے اشارے اور حکم سے نذر آتش کیا جانا اور تیسرے مرزا ظاہر دار بیگ کی حویلی، جس میں وہ متمکن تھے اور اس سے متصل مسجد کی تصویر کشی، جس میں باپ سے ناراض ہو کر فرار ہونے پر کلیم کو چار و ناچار رات بسر کرنا پڑی۔''(۱۶)

ناول نگار، ناول کی بساط سے کبھی اپنے آپ کو الگ نہیں کرتا، یہی نذیر احمد کے اسلوب کی شناخت ہے۔ اس میں شک نہیں کہ جن نظریات کی عکاسی یا تجسیم اس ناول میں کی گئی ہے، وہ چند بنیادی سچائیوں کے مرادف ہیں۔ مگر جس طرح براہ

راست تخاطب کے ذریعے انہیں ناول پر چسپاں کیا گیا ہے وہ زیادہ تشفی بخش نہیں۔

مراۃ العروس کے برعکس توبۃ النصوح میں منتہا کے لیے پڑھنے والا آخر وقت تک منتظر رہتا ہے۔ اسے کلیم کے انجام کے متعلق تشویش رہتی ہے اور یہ وہ خوبی ہے جس سے توبۃ النصوح کو کسی حد تک خشک مضمون پر مشتمل ہونے کے باوجود بہت پسند کیا جاتا ہے۔ اس کی زبان مراۃ العروس اور بنات النعش کی زبان کی نسبت مشکل اور پیچیدہ ہے۔ اس میں دہلوی محاورات کی بھرمار ہے جس سے پڑھنے والا بعض اوقات اکتا جاتا ہے۔

نذیر احمد مراۃ العروس اور توبۃ النصوح کی صورت ایک مکمل ناول اور اسی ناول کا تتمہ لکھ لینے کے بعد اسی تکنیک اور اسلوب میں ناول فسانۂ مبتلا ۱۸۸۵ء میں سامنے لائے۔ اس ناول میں بھی کلیم کی طرح کا ایک نوجوان کردار ہے، جو اپنے تمثیلی طرز کے نام (مُبتلا) کے پیشِ نظر گرفتارِ بلا ہے۔ لیکن اس کے بعد نذیر احمد نے ایک نیم تاریخی ناول لکھنے کا تجربہ کیا اور وہ تھا ابن الوقت جو ۱۸۸۸ء میں سامنے آیا۔

ابن الوقت میں نذیر احمد نے اس کھوکھلی اور غلامانہ ذہنیت کی کامیاب مصوّری کی ہے جو اس زمانے میں بہت سے نام نہاد اصلاح پسندوں میں پیدا ہوگئی تھی۔ جس کے زیر اثر وہ اپنی تہذیب کی اعلیٰ قدروں کو غیر معقول سمجھنے لگے تھے۔ ابن الوقت اس ذہنی غلامی اور کورانہ تقلید کے خلاف ایک زوردار احتجاج ہے۔ خیال کیا گیا ہے کہ ابن الوقت کے لباس میں نذیر احمد نے سرسیّد پر چوٹ کی ہے اور وجہ یہ بتائی گئی ہے کہ شاید نذیر احمد نے سرسیّد کے عروج اور قبول عام کے خلاف کسی پوشیدہ جذبۂ رقابت سے مغلوب ہو کر اپنے دل کی بھڑاس نکالی ہے مگر اب وہی اس کہانی کا سب سے بڑا کردار ہے۔ اس کی تعمیر میں نذیر احمد نے بڑی محنت اور کاریگری کا ثبوت پیش کیا ہے۔ اس کے خیالات میں جو تبدیلی دکھائی ہے اس میں تدریج کو مدنظر رکھا گیا ہے۔

نذیر احمد دہلوی کا ناول ایامیٰ ۱۸۹۱ء میں سامنے آیا اور ناول رویائے صادقہ ۱۸۹۹ء میں۔ یہ دونوں ان کے آخری ناول ہیں اور ان کے پہلے ناولوں کی نسبت خاصے کمزور ہیں۔ اسی لیے انہیں وہ پذیرائی نہیں ملی۔ ایامیٰ تو ۲۰۱۶ء تک کسی لائبریری میں بھی دیکھنے کو نہیں ملتا تھا۔ ۲۰۱۶ء میں ڈاکٹر خالد علوی نے اسے قدیمی دہلی کالج کی لائبریری سے ڈھونڈ نکالا، جسے ان کی ایک شاگردہ ڈاکٹر سفینہ نے دہلی سے شائع کروا دیا۔ ایامیٰ ایک بیوہ کی دکھ بھری کہانی ہے، جو مغربی ماحول میں پلی بڑھی اور شادی ہوئی ایک دقیانوسی سوچ کے آدمی سے۔ ان دونوں آخری ناولوں کا سب سے بڑا عیب، جو نذیر احمد کے دیگر ناولوں میں بھی کم و بیش پایا جاتا ہے، یہ ہے کہ ان کے کردار باتیں کم اور تقریریں زیادہ کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر رویائے صادقہ میں دین داری کی تعلیم، اوہام باطلہ کی تردید اور علی گڑھ کالج کی تعلیم کے نقائص کا بیان زیادہ ہے۔ ان ناولوں کے موعظتی رنگ نے نذیر احمد کے اسلوب کی خوبصورتی کو بھی کلّی طور پر ڈھانپ دیا ہے۔ اس لیے کہ وہ اپنے ناولوں میں 'فارم' سے زیادہ 'بیان' کے شائق تھے۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ نذیر احمد کی قوت مشاہدہ تیز اور مشاہدے کی جزئیات نگاری پر انھیں قدرت حاصل ہے۔ ان کے اسلوب کی یہی بنیادی خصوصیات ہیں۔ محاورے کے استعمال کے علاوہ اردو ناول کے تشکیلی دور میں اس نوع کے نقائص تو نذیر احمد دہلوی کیا، اس دور کے ہر ناول نگار کے ہاں دکھائی دیتے ہیں۔ یہ کیا کم ہے کہ ابن

الوقت میں ۱۸۵۷ء کے بعد کے تبدیل شدہ عہد کی سیاسی فضا، انگریزوں کی سوچ، رعایا کے احساسات اور مذاہب کی آویزش اور مصلحت انگیزی متبادل تاریخ کا درجہ رکھتی ہے۔

نذیر احمد کی تصنیف ابن الوقت ایک لحاظ سے 'قبل از وقت' تصنیف تھی۔ یہ دراصل ایک احتجاج تھا۔ اس بڑھتی ہوئی مغرب زدگی کے خلاف جس کا بھرپور اظہار جنگ عظیم اوّل کے بعد کے ناول ابن الوقت میں ہوا۔ ابن الوقت نذیر احمد کا ایک جیتا جاگتا کردار ہے۔ حجۃ الاسلام جو نذیر احمد کا ہیرو ہے نصیحتیں تو لمبی لمبی کرتا ہے مگر پلّہ ہر جگہ ابن الوقت کا ہی بھاری رہتا ہے کیونکہ وہ قابل بھی ہے اور ذہین بھی!

اسے نذیر احمد کے ناصحانہ اسلوب کا شاخسانہ کہیں گے کہ نذیر احمد کے بعض کردار ان کے محبوب کردار نہ ہونے کے باوجود ان کے بہترین کردار ہیں۔ مردانہ کرداروں میں ابن الوقت، توبۃ النصوح کا کلیم اور ظاہر دار بیگ اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔

فسانۂ مُبتلا نذیر احمد کا کامیاب ترین ناول ہے جس کے تین لاجواب کردار مبتلا، غیرت بیگم اور ہریالی مصنف کی کردار نگاری کی کامیاب امثال ہیں۔ اس میں پلاٹ کی تعمیر مناسب، مربوط اور معقول ہے۔ اس میں گفتگوؤں کا طول کم اور مکالموں کی ہیئت فطری ہے۔ ڈاکٹر سیّد عبداللہ کے خیال میں:

> ''نذیر احمد کے فن پر طرح طرح کے اعتراض کئے گئے ہیں۔ مگر بڑے اعتراض دو ہیں، اوّل ان کے ناولوں کا واعظانہ انداز، دوم ناول کی ہیئت کے متعلق بےشعوری۔ وہ فارم (ہیئت) سے زیادہ بیانات کو اہمیت دیتے ہیں۔ انھیں یہ اشتیاق رہتا ہے کہ جو کچھ کہنا ہے سب کچھ (ساری جزئیات سمیت) فی الفور کہہ دیا جائے۔ محل مقام کی بیشی کا خیال وہ بہت کم رکھتے ہیں۔ پھر بھی یہ تو ماننا ہی پڑے گا کہ نذیر احمد کی قوت مشاہدہ تیز تھی اور انھیں جزئیات پر بڑا عبور تھا۔ ان کے قصوں کی کمزوری کا نقطۂ آغاز یہ ہے کہ وہ اپنے ناولوں میں اپنے نقطۂ نظر کو زور سے (خطابتی اور ہیجانی انداز میں) ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ اپنے زمانے کی عقل پسندی کے بڑے نمائندے ہیں مگر اس عقل پسندی کے باوصف ان کی تکنیک میں عقلیت اور منطقیت کم ہے۔،،(۱۷)

فیلڈنگ کی طرح نذیر احمد دہلوی آرٹ کے مخالف ہرگز نہ تھے لیکن وہ مقصدی دور کے ادیب اور ادب کی افادیت کے قائل تھے۔ ڈاکٹر جانسن کے بقول ادبی مذاق کے بدل جانے کے باوجود ''فیلڈنگ کی *Tom Jones* ابھی متروک نہیں ہوئی'' ہمارے نقادوں کی کڑی تنقید کے باوجود ابن الوقت اور فسانۂ مبتلا بھی زندہ ہیں اور زندہ رہیں گے۔

نذیر احمد کا اسلوب بیان منفرد ہے۔ ان کے اسلوب کے خصائص ان کے رفقا کے اسلوب میں کہیں نہیں ملتے! وہ ایک خاص قسم کی زبان لکھتے ہیں جو علمی بھی ہے اور عوامی بھی۔ مولوی سعید انصاری نے اپنے رسالہ شبلی میں ان کی زبان کو سوقیانہ اور عامیانہ کہا ہے مگر نذیر احمد کی زبان عامیانہ نہ تھی، عوامی تھی اور عوامی وہ زبان نہیں جو درجۂ ادب سے گری ہوئی ہو بلکہ وہ زبان ہوتی ہے جس کو عوام اور خواص دونوں طبقے استعمال میں لاتے ہوں۔ یہ زبان صرف مخصوص اشرافیوں کی نہیں ہوتی، نہ یہ زبان ایسی ہوتی ہے جس کو اشرافی منہ لگانا ہی پسند نہ کریں۔ یہ تو ایک عام استعمال کی زبان ہوتی ہے جو بات چیت، بحث و

مباحثہ اور معاملہ و استدلال کے ہر موضوع میں استعمال ہو جاتی ہے۔ اس میں وہ محاورات و کنایات ہیں جو قومی ذہانتوں اور معاشرتی لطافتوں کے آئینہ دار ہیں۔ گھروں میں استعمال ہوتے ہیں اور دوسرے وہ علمی محاورہ جو اس زمانے کے عام تعلیم یافتہ طبقے میں مانوس و مقبول تھا۔ اس دو رنگ کی زبان میں نذیر احمد نے جو یک رنگی پیدا کی ہے اسی سے نذیر احمد نے اپنا اسلوب وضع کیا ہے۔

نذیر احمد کے اسلوب میں اصل قوت اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب ان کے قلم میں غم و غصّہ کے جذبات موّاج ہو رہے ہوں۔ ان موقعوں پر طنز و تعریض، شکوہ و احتجاج، قہر و عتاب، عربی کی ضرب الامثال، مصرعے اور مقولے، زنانہ اور طبقاتی محاورات و تراکیب سب ایک ایسے آئین سے منظم ہو کہ ایسے خوبصورت پیرایۂ بیان میں متشکل ہو جاتی ہیں کہ ان کا اثر قبول کیے بغیر چارہ نہیں رہتا۔

نذیر احمد اپنے بیانات میں جزئیات کو لپیٹتے آتے ہیں۔ نذیر احمد کے بیان کی اسی وسعت طلبی سے متاثر ہو کر مہدی الافادی پُکار اُٹھے تھے کہ اس شخص کی وسعت نظر تو یہ صلاحیت رکھتی ہے کہ یہ اسلام کی قاموس لکھے۔

ابن الوقت نذیر احمد کے ان کرداروں میں سے ہے جن کی تخلیق میں اُنھوں نے تجزیاتی اور ڈرامائی ہر دو اسالیب کے فنی رچاؤ سے کام لے کر اپنی فنکارانہ صلاحیتوں کا ثبوت دیا ہے۔ ابن الوقت کی سیرت کشی میں نذیر احمد نے حسب موقع خارجی حالات اور نفسیاتی کیفیات کی مصوّری خوبی سے کی ہے۔

نذیر احمد اردو کے پہلے ناول نگار ہیں جنھوں نے ناول کے فنی تقاضوں سے زمانے کی بول چال اور اپنی شخصیت کے مزاج سے ناول کے لیے ایک موزوں اسلوب اپنایا جس سے رفتہ رفتہ موضوع اور زبان کے باہمی ربط میں رچاؤ کی کیفیت نمایاں ہوتی رہی۔

نذیر احمد کے اسلوب پر تبصرہ کرتے ہوئے ہر قابل ذکر نقاد نے ان کی محاورہ بندی اور لفاظی کا ذکر کرتے ہوئے انہیں روزمرہ، محاورہ اور زبان و بیان کا مطلق العنان فرمانروا تسلیم کیا۔ ان کے ہاں ذخیرۂ الفاظ اس قدر وسیع ہے کہ نثر میں سرشار اور نظم میں نظیر اکبر آبادی کے سوا اور کوئی ادیب یا شاعر ان کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔

انھوں نے اہل زبان پر ثابت کرنے کے لیے کہ ہم باہر والے نہیں، دلّی والے ہیں، اپنی تحریروں میں ٹھونسم ٹھانسن بھی کی۔ محاورہ بندی کے علاوہ وہ اپنی عبارت میں بقول مرزا فرحت اللہ بیگ ''عربی کے روڑے ہی نہیں بچھاتے تھے بلکہ پہاڑ رکھ دیتے تھے''۔ اس رویئے کے پس پردہ بھی جذبہ خودنمائی کارفرما تھا۔ بچپن ہی سے عربی ان کا اوڑھنا بچھونا تھی۔ بجنور اور دلّی میں علماء ہی کے گھرانوں سے ان کا تعلق رہا۔ اُنھوں نے اپنے ناولوں پر ہر طبقے اور ہر حیثیت کے کرداروں کی مناسبت سے الفاظ کا چناؤ کیا اور یوں جیتے جاگتے کردار تخلیق کئے۔ مثال کے طور پر حجۃ الاسلام سے جب مسجد میں پوچھا گیا کہ آپ کب تشریف لائے تو اُنھوں نے مولویانہ جواب دیا ''کل بین العصر والمغرب۔'' ابن الوقت میں نوبل صاحب کی زبان سے ریفارمر، انگلش کمیونٹی، الیکٹریسٹی اور ڈنر جیسے الفاظ حقیقی اور فطری معلوم ہوتے ہیں۔ اس طرح اُنھوں نے مکالموں میں انگریز اور اینگلو انڈین لہجے کی نقل بڑی خوبی سے اتاری ہے۔

نذیر احمد نے بڑی فراخدلی سے ٹھیٹھ عوامی بول چال کے الفاظ اور محاورات کو اپنی تحریر میں جگہ دے کر اردو زبان کے دامن کو وسیع کیا ہے۔ ان کے ناولوں میں بے شمار ایسے الفاظ اور محاورات موجود ہیں جو اہل زبان کے نزدیک ٹکسال باہر سمجھے جاتے ہیں لیکن شمالی ہند کے قصبات اور دیہات میں ہر خاص وعام کی زبان پر ہیں۔ مولانا نے ابن الوقت میں ہندی کے الفاظ ومحاورات کو بھی بکثرت استعمال کیا ہے۔ مثلاً متھا پھٹول، کارن، بونگا، سٹی بھولنا، چھدا رکھنا، چڈی چڑھانا، کھنڈت پڑنا، ٹینٹوا لیناوغیرہ۔

بعض اوقات وہ مکالموں کا فطری اعتدال برقرار رکھنے کے لیے ایسے الفاظ ومحاورات بھی استعمال کرجاتے ہیں جو یا تو متروک ہیں یا غلط لیکن عام بول چال میں بے تکلف بولے جاتے ہیں : مثلاً ''از برائے خدا، جادو گیرے۔''

نذیر احمد کے ابتدائی ناولوں میں طبقۂ نسواں کے مخصوص الفاظ، محاورات اور اصطلاحوں کا استعمال نسبتاً زیادہ ہے۔ مختلف علوم وفنون کے گہرے مطالعے اور معاشرتی زندگی کے وسیع مشاہدے کی بدولت نذیر احمد نے علمی و مذہبی اصطلاحیں، دفتری وعدالتی اور مختلف پیشوں مثلاً پتنگ بازی، بٹیر بازی، شطرنج و گنجفہ وغیرہ کی اصطلاحیں اپنے ناول میں بکثرت استعمال کی ہیں۔

مرزا فرحت اللہ بیگ نے مولانا کے متعلق لکھا ہے کہ بعض اوقات ایسے محاورے استعمال کرجاتے تھے جو بے موقع ہی نہیں اکثر غلط تھے۔ دراصل مولانا کے یہ ٹکسال باہر محاورے شرفاء کے بجائے عوامی زندگی کے متنوع پہلوؤں کا احاطہ کرنے کے لیے ہیں کیونکہ مولانا ایک زندہ تہذیب کے عکاسی بھی تھے اور مبصر بھی۔ لہٰذا نذیر احمد نے گردوپیش کی دنیا کے روشن اور تاریک پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے لیے زبان کے دائرے کو اتنا وسیع کیا کہ وہ تمام طبقات کی ترجمانی کرسکے۔

اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ناول نگار اپنے تخلیقی عمل کے دوران رنگینی بیان اور لفظی مرصع کاری کے بجائے ایسا فطری اسلوب اپناتا ہے جو زندگی کے چشمے سے پھوٹتا ہے۔ مغربی ناول نگار بھی اپنے ناولوں میں مخصوص علاقائی اور طبقاتی الفاظ بڑی فراخدلی سے استعمال کرتے ہیں اور یوں ان سے لب ولہجہ میں مقامی فضاء پیدا کرنے میں مدد لیتے ہیں۔ وہ اس ضمن میں اہل زبان کے روزمرہ، محاورہ حتیٰ کہ گرامر کے اصولوں کی بھی پروانہیں کرتے۔ بقول ڈاکٹر احسن فاروقی:

> ''انشاء پرداز بگڑی ہوئی زبان کو ٹھکراتا ہے۔ ناول نگار بگڑی ہوئی زبان کو گلے سے لگاتا ہے۔ انشاء پرداز کا تعلق معیاری زندگی سے ہوتا ہے، ناول نگار کا عام زندگی سے۔'' (۱۸)

نذیر احمد کے فنی شعور اور ناول نگاری کی فطری صلاحیت کا بہت بڑا ثبوت یہ ہے کہ اُنھوں نے اس گُر کو ابتدا ہی میں جان لیا اور ایک ایسے دور میں جب ہمارے ہاں لسانی احتساب بہت سخت تھا، اُنھوں نے اشراف کے معیار واقدار سے بغاوت کرکے عوامی بول چال کو اپنایا۔

نذیر احمد کے ہاں بیشتر کردار شہری ہیں لیکن اُنھوں نے ان کی ذہنی سطح اور معاشرتی حیثیت کے مطابق الفاظ و محاورات کا استعمال کیا اور ان کا فطری لب ولہجہ اختیار کیا۔ ان میں زندگی کی عمدہ تصویریں، اجتماعی مناظر کے نقشے، ظرافت کے رچے ہوئے الفاظ، تلقین ووعظ کے خطابتی ڈھنگ، قہر وعتاب، ڈانٹ ڈپٹ غرض لہجے کی پوری پوری ترجمانی ہوتی ہے۔

نذیر احمد محاورات کے برمحل استعمال سے اثرآ فرینی اور معنی آفرینی کے جادو جگاتے ہیں مثلاً:

۱۔ ''میں بے کار محض پڑا سڑتا ہوں۔''

۲۔ ''سارے شہر کو دھڑی دھڑی کر کے لوٹا۔''

۳۔ ''مجھ کو تو آئے دن کی بدلی ادھیڑے جاتی ہے۔''

۴۔ ''دم کے دم ساری مشیخت کرکری ہو جائے۔''

۵۔ ''سب نے ریجھ ریجھ کر اس سے باتیں کیں۔''

لیکن نذیر احمد نے بعض اوقات مطالب کی تکرار اور مترادفات کی بھرمار کر دی۔ کہیں کہیں سادہ عبارت کے دوران اچانک مقفیٰ اور مسجع عبارت آرائی سے کام لینا شروع کر دیا، جنھیں بہرصورت ان کے اسلوب کی خامی ہی قرار دیا جائے گا۔ جب کہ عام طور پر انہیں انتخاب الفاظ کے ضمن میں باکمال گردانا جاتا ہے بقول مولوی عبدالحق:

> ''وہ ــــ ٹھیٹھ، جاندار اور چسپاں الفاظ استعمال کرتے ہیں کہ ان سے بہتر اس خیال کے اظہار کے لیے سمجھ میں نہیں آتے ــــ انہیں اس بات کی ضرورت ہی نہیں پڑتی کہ ہیر پھیر یا تشبیہات و استعارات سے اپنا مافی الضمیر ادا کریں۔ وہ اس زبان میں سے جسے ہم روزمرہ بولتے اور لکھتے پڑھتے ہیں ایسے الفاظ نکال لاتے ہیں گویا وہ اسی خیال کے ادا کرنے کے لیے ہیں۔''(۱۹)

بیشتر مقامات پر نذیر احمد بقول سوئفٹ (*Swift*) مناسب الفاظ مناسب جگہ پر استعمال کرنے میں بڑی مہارت رکھتے ہیں اور واقعہ نگاری و معنی آفرینی میں اپنی مثال آپ ہیں مثلاً:

۱۔ ''نوبل صاحب کی میز کے چیچھے تمام چھاؤنی میں مشہور ہیں۔''

۲۔ ''کوٹھی کو بھی ایجنٹ نے ایسا سجایا ہے کہ پڑی جگمگا رہی ہے۔''

۳۔ ''یہ میرا شیر اسی شان سے کچہری آتا تھا۔''

اس کے علاوہ نذیر احمد الفاظ کے انتخاب میں اُن کے صوتی اثرات پر بھی گہری نظر رکھتے تھے۔ مثلاً

۱۔ ''آدمی سامنے پڑا اور ٹھائیں سے اڑا دیا۔''

۲۔ ''لپک کر پائیدان پر پاؤں رکھ، غڑاپ بگھی کے اندر۔ سائیس نے کھٹ سے پٹ بھیڑ دیا۔''

نذیر احمد کے اسلوب کا بانکپن اس بیانیہ ملبوس میں سب سے زیادہ نمایاں ہوتا ہے جہاں وہ کسی مضحکہ خیز صورت حال یا کردار کی حرکات و سکنات اور وضع قطع کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ پرسی (percylevbic) نے ناول نگاری کے محاکاتی بیانات کو سلولائیڈ سے تشبیہ دی ہے جس کے ذریعے سے کرداروں کی مختلف کیفیات کو زندہ اور متحرک صورت میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ہر اچھے ناول نگار کے لیے خارجی و داخلی قواعد کی بھرپور مصوّری کی صلاحیت بھی درکار ہے۔ نذیر احمد فطری طور پر بیک وقت ایک اچھے مصوّر اور اداکار تھے۔ وہ اپنے لیکچروں کے دوران نقالی اور اداکاری کے خوب خوب جوہر دکھاتے تھے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ:

''نذیر احمد اپنے ناولوں میں جو معنوی فضاء پیدا کر رہے ہیں اس میں حزیں اور نحیف آوازیں یا مرا ہوا لہجہ بالکل کارآمد نہیں۔ ان کے ثقیل الفاظ اور ثقیل محاورات سے جوش بیان پیدا ہوتا ہے۔''(۲۰)

نذیر احمد کی طبیعت میں بڑا طنطنہ اور خشونت تھی اس لیے ثقیل و کرخت الفاظ اور لہجے کا پرشور آہنگ ان کی جلالی شخصیت کی پوری نمائندگی کرتا ہے۔ نذیر احمد نے جب اردو زبان کے پہلے ناول نگار کی حیثیت سے حقیقی اور واقعاتی فضاء قائم کی تو ایسا اسلوب تحریر اختیار کیا جس میں سادگی کے ساتھ توانائی تھی۔ انیسویں صدی کا کوئی دوسرا ناول نگار ان کی نفسیاتی بصیرت اور فنکارانہ سیرت کشی کا مقابلہ نہیں کرسکتا۔ بقول ڈاکٹر محمد دین تاثیر:

''نقاد تعجب کیا کریں گے کہ کس طرح ایک عربی فارسی کا عالم، مولوی قسم کا آدمی انگریزی ناولوں سے بے خبر ہوتے ہوئے ایسے ناول لکھ گیا جو گفتگو، کردار اور سماج کی حالت بیان کرنے میں اس قدر کامیاب ہیں کہ شاید ان سے بہتر کوئی ناول نہیں۔''(۲۱)

سنجیدہ سے سنجیدہ موقع پر بھی طنز و مزاح سے باز نہ آتے تھے اسی طرح ان کی مولویت اور حسن ظرافت قاری کو ایک دلچسپ صورت حال سے دوچار کروادیتی ہے۔

ناول ابن الوقت آغاز سے انجام تک طنزیات کا نشتر کدہ ہے۔ کیونکہ مغربیت پر طنز کرنا ہی اس ناول کا بنیادی مقصد ہے۔ بابو انگلش، انگریزوں کی اردو اور انگریزی کے مقلدوں کی زبان کو طنز کا نشانہ بنانے کے علاوہ مختلف طبقات کے افراد کے لب و لہجے اور حرکات و سکنات سے بھی ہنسی کا سامان پیدا کیا گیا ہے۔ ان کی طنز نگاری سے نہ تو ''مولوی مونا'' جیسے قدامت پسند محفوظ رہ سکے اور نہ ہی ''عقل کے کھونٹے کے بل پر کودنے والے ''تجدد پسند''۔ نہ ''صاحب بہادر'' سلامت رہے اور نہ ان کے مقلد۔

نذیر احمد نے مختلف کرداروں کی ذہنی ناہمواریوں، بے اعتدالیوں اور خودنمائیوں کی مضحکہ خیز تصویر کشی کی ہے۔ ان کے یہ مرقعے بڑے جاذب نظر، زندہ اور متحرک ہیں۔ نذیر احمد اپنے طویل بیانات کے دوران لطیفوں اور چٹکلوں سے بھی اپنی تحریر کو دلکش بناتے ہیں۔ ان کی شوخی طبع اپنے اظہار کے لیے مزاح و ظرافت کی مختلف صورتیں اختیار کرتی ہے۔ ان کا مزاح طنز کے نشتروں سے کبھی خالی نہیں ہوتا۔ ابن الوقت کے ہم مشرب اور مولوی مونا کے بھائی بندان کے طنز و تشنیع کا خاص طور پر نشانہ بنتے ہیں۔

نذیر احمد کی تشبیہات میں معنویت اور بلاغت کی صفات ملتی ہیں۔ ان کی تشبیہات زندگی کے براہ راست اور گہرے مشاہدے پر مبنی ہیں اس لیے ان میں ڈرامائی تصویر کاری اور خیال افروزی کے اوصاف ملتے ہیں۔ مثلاً

۱۔ ''کپڑے اس بلا کے ڈھیٹ تھے کہ پھاڑے نہیں پھٹتے تھے۔''

۲۔ ''آپ کیوں سوکھے پتّوں اور کانٹوں کو یاد کرتے ہیں، جب کہ باغ کی ساری بہار آپ ہی کے حصّے میں تھی۔''

۳۔ ''انسان کا دل مقناطیسی سوئی اور نیکی شمال کی سمت ہے۔''

۴۔ ''اب دین کی سرحد سے آگے بڑھنا ہے تو چراغ عقل گل کرو اور آفتاب جہاں تاب وحی کو اپنا ہادی و رہنما بناؤ۔''

نذیر احمد کے اسلوب کا ایک اور نمایاں وصف زور بیان ہے جس کی مدد سے اُنھوں نے زندگی کے مختلف مسائل پر بڑی صفائی، خلوص اور خود اعتمادی سے قلم اٹھایا۔ ان کے اسلوب میں زبردست قوت اور توانائی ملتی ہے۔ مولانا کو خود بھی اس خصوصیت کا پورا پورا احساس تھا۔

وہ پے در پے جملوں اور الفاظ کی مدد سے اپنے بیان کو خطیبانہ انداز بخشتے ہیں۔ نذیر احمد عورتوں کے مکالموں کے بادشاہ ہیں۔ صنف نازک کے انداز تکلم، طرز گفتگو، نشست الفاظ اور روزمرہ محاوروں پر اُنھیں عبور حاصل ہے۔ اُنھی محاوروں کے ذریعے نذیر احمد نے روانی و آمد کے دریا بہا دیئے ہیں۔ جس کی سب سے عمدہ مثال حجۃ الاسلام کی ساس یعنی ابن الوقت کی پُھوپھی کے مکالمے ہیں۔ نمونہ ملاحظہ ہو:

''اے ہے غدر کے دنوں میں کچھ ایسی گھڑی اس موئے فرنگی کا پیر آیا تھا کہ بچے کی مت پھیر دی۔ ہم سے تو ایسا چھپایا کہ دن کو گورے شہر میں گھسے اور رات کو ہم نے جانا کہ سارے غدر ہمارے گھر میں فرنگی چھپا رہا۔ جس وقت فرنگی کو لائے تھے اگر ذرا بھی مجھ کو معلوم ہو جاتا تو میں کھڑا پانی نہ پینے دوں۔ خدا جانے کمبخت کہاں سے ہمارے گھر میں آ مرا تھا۔ نہ آتا۔ نہ بچہ ہاتھ سے جاتا ہے۔''(۲۲)

نذیر احمد کے اسلوب کا نمایاں وصف یہ ہے کہ اُن کے لہجے میں قوت، کرختگی اور صلابت ہے اور ان کے الفاظ میں بھی رعب اور طنطنہ ہے۔ نذیر احمد لمبے فقروں اور طویل پیراگرافوں کے مطلق العنان حاکم تھے۔

(ii) رتن ناتھ سرشار ۱۸۸۰ء: لکھنوی بیانیہ طنزیہ و مزاحیہ شاعرانہ اسلوب

اردو ناول کے تشکیلی دور میں دوسرا اہم نام رتن ناتھ سرشار کا ہے۔ انھوں نے بالترتیب فسانۂ آزاد چار جلدیں (۱۸۸۰ء)، جام سرشار (۱۸۸۷ء)، سیر کہسار دو جلدیں (۱۸۹۰ء)، کامنی (۱۸۹۴ء) لکھے۔ آخری پانچ ناول کڑم دھم، بچھڑی ہوئی دلہن، پی کہاں، ہشو اور طوفان بے تمیزی انتہائی مختصر ناول ہیں، جو الگ سے شائع بھی نہیں ہوئے۔ اس لیے تلاش کرنے پر ملتے بھی نہیں۔ یہ اکٹھے پانچ ناول خمکدۂ سرشار کے عنوان سے جبلی پرنٹنگ ورکس، لکھنؤ سے ۱۸۹۴ء میں شائع ہوئے تھے۔ یوں سرشار نے کل نو طبع زاد ناول لکھے، جو طبع ہوئے۔ دو ناول: چنچل نار اور گورِ غریباں ادھورے رہ گئے۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے فسانۂ آزاد کی چار جلدوں میں سے مزاحیہ کردار 'خوجی' کا احوال لے کر یکجا کیا اور نول کشور پریس، لکھنؤ سے بہ طور ناول خوجی شائع کروا دیا۔

سرشار کے ایک ناول: رنگیلے سیار کا ذکر اکثر کتب میں ملتا ہے، جو دراصل رنگے سیار ہے یعنی چالباز، رنگ باز۔ ڈاکٹر سیّد لطیف حسین ادیب کے مطابق رنگے سیار مطبوعہ: نول کشور پریس، لکھنؤ ۱۹۰۶ء سرشار کا الگ سے کوئی ناول نہیں۔ وہ صرف پندرہ صفحات پر مشتمل فسانۂ آزاد (جلد اوّل) کا ایک مختصر تعارفیہ ہے، جس کا ذکر ڈاکٹر رام بابو سکسینہ نے

اپنی تاریخ ادبِ اردو میں کردیا اور لوگ سمجھے کہ یہ الگ سے کوئی ناول ہے۔ جب کہ رنگے سیار نامی کتابچہ (قیمت چار آنہ)، طبع نول کشور، لکھنؤ نے بہ غرض فسانۂ آزاد کی مشہوری درج ذیل تحریر کے ساتھ شائع کیا تھا:

''یہ قصّہ پنڈت رتن ناتھ سرشار کے فسانۂ آزاد سے اخذ کیا گیا ہے۔ اس کے ملاحظہ سے آپ پر روشن ہو گا کہ فسانۂ آزاد کس پائے کی کتاب ہے اور کیسی دلچسپ اور دل آویز ہے۔''

ڈاکٹر سیّد لطیف حسین کے مطابق انھیں یہ کتابچہ نخاس، لکھنؤ کے ایک کباڑی سے ملا۔ [۲۳] یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ خدائی فوجدار (۱۹۰۳ء) سرشار کا طبع زاد ناول نہیں، سروانتیس (*Cervantes*) کے ناول : *Don Quixote* کا آزاد ترجمہ ہے۔ جس میں سرشار نے ڈان کیو کا نام خدائی فوجدار اور مزاحیہ کردار سینکو پنزا (*Sancho Panza*) کا نام : بُدّھو نفر رکھا ہے۔

خمکدۂ سرشار (۱۸۹۴ء) میں شامل پانچ مختصر ناول کڑم دھم پسند کی شادی کے عبرت ناک انجام سے متعلق ہے۔ بچھڑی دلہن شادی شدہ عورت کے مسائل پر، پی کہاں عشق کی ناکامی اور محبوب کی بے وفائی سے متعلق ہے۔ ہشو کا موضوع کثرت شراب نوشی کے انجام کے بارے میں اور طوفان بدتمیزی صاحبِ اقتدار افراد کی بے ہودگیوں سے متعلق ہے۔ لیکن ان میں کوئی ایک بھی ناول نگاری کا اعلیٰ نمونہ نہیں۔ یہی صورت ناول :جام سرشار (۱۸۸۷ء)، سیر کوہسار (دو جلدیں ۱۸۹۰ء) اور کامنی (۱۸۹۴ء) کی ہے۔ دونوں عبرت دلانے والے ناول ہیں۔ سیرِ کہسار کی قمرن اپنے شوہر سے بے وفائی کرنے کے بعد تپ دق کا شکار ہو کر مرتی ہے اور ناول :کامنی کی کامنی عفت وعصمت کا دامن تھامے رہتی ہے۔ یوں رتن ناتھ سرشار کا اہم اور قابل ذکر ناول فسانۂ آزاد (۱۸۸۰ء) ہی ہے جو اپنے موضوع اور اسلوب کے حوالے سے لازوال ہے۔

رتن ناتھ سرشار کو اپنے اہم ناول :فسانۂ آزاد کے لیے ماڈل سپین کے ناول نگار سروانتیس کے ناول :ڈان کیخوتی سے فراہم ہوا تھا۔ سرشار خود بھی فسانۂ آزاد (۱۸۸۰ء) کو اپنی شاہکار تصنیف تصوّر کرتے اور اردو کے دیگر ناولوں پر فوقیت دیتے تھے۔ فسانۂ آزاد میں لکھنؤ کی جاگیردارانہ ماحول کی تصویر کشی، ظریفانہ اندازِ بیان، آزاد اور خوجی کے دلچسپ کردار، چست اور برمحل مکالمے اور سرشار کا بیانیہ اسلوب اس کی مقبولیت کا راز ہیں۔ سرشار نے اس کا بھی لحاظ رکھا ہے کہ فسانۂ آزاد میں کوئی بات مافوق الفطرت نہ آنے پائے یعنی اُنھوں نے حقیقت پسندی سے کام لیا۔ نیز احتیاط برتی کہ کوئی بات یا واقعہ خلاف عقل نہ پیش ہو چنانچہ انفرادی اور اجتماعی زندگی کی عملی سرگرمیاں اور معاشرتی لہروں کو اُنھوں نے نہایت تفصیل کے ساتھ فسانۂ آزاد کے ڈھائی ہزار صفحات پر بکھیر دیا۔ علی عباس حسینی ان کے وسعت مطالعہ اور فنکارانہ شعور کے تنوع کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''سرشار نے جس طرح رچرڈسن، فیلڈنگ، اسملٹ، اسرن اسکاٹ، ڈیکنس اور تھیکرے کے ناول بغور پڑھے تھے اسی طرح انھوں نے ڈان کوئک زاٹ، الف لیلیٰ، انوار سہیلی، رامائن، مہابھارت، قصّہ نل و دمن، بیتال پچیسی، گل بکاؤلی، داستانِ امیر حمزہ، مراۃ العروس اور بنات النعش کا بھی گہرا مطالعہ کیا تھا۔ یعنی انھوں

نے وہ ساری کتابیں دیکھی تھیں جو اس وقت تک انگریزی، فارسی اور اردو میں قصوں یا ناولوں کی صورت اختیار کر چکی تھیں۔
ان کے ناولوں پر ڈان کوئک زاٹ کا اثر بھی نمایاں ہے اور پِک وک پیپرز کا بھی۔،،(۲۴)

ڈھائی ہزار صفحات پر محیط فسانۂ آزاد کی سب سے بڑی کمزوری اس کی بے جا طوالت ہے۔ واقعات کے ڈھیر اور کرداروں کی بھیڑ میں ربط و ہم آہنگی کا عنصر برائے نام ہی نظر آتا ہے۔ لیکن لکھنؤ کی زوال پذیر جاگیر دارانہ معاشرت کی عکاسی میں سرشار نے اپنے طنزیہ و مزاحیہ اسلوب کے ساتھ کمالِ فن کا مظاہرہ کیا ہے۔ سرشار کی بے پناہ مصوّرانہ صلاحیت ان کی قوت مشاہدہ کی وسعت اور تجربات کی فراوانی نے اس ناول کو ایک ایسا کارخانہ بنا دیا ہے جس میں اس وقت کی معاشرتی زندگی کے تمام نشیب و فراز بے کم و کاست منعکس ہو گئے ہیں۔ پلاٹ کی تنظیم، کرداروں کی فطری نشو و نما اور واقعات کی ہم آہنگی فسانہ آزاد کو ایک غیر فانی تخلیق بنا سکتی تھی لیکن ایسا ممکن نہ ہوا۔ اس کا ایک بڑا سبب یہ ہے کہ سرشار نے فسانہ آزاد کو ''اودھ اخبار'' کے لیے قسطوں میں قلم بند کیا۔ بے جا طوالت کا سبب بھی یہی ہے۔ کرداروں میں رُوکھا پن بھی اس وجہ سے ہے آغاز اور انجام کے اہتمام اور ان کے مضبوط تعلق میں کمی کا سبب بھی یہی ہے۔ صرف مختلف کردار اور رنگا رنگ تصویریں ہیں لیکن نہ ان تصویروں میں کوئی رشتہ ہے نہ کرداروں میں کوئی تعلق، معاشرتی مرقعوں میں حقیقت شعارانہ توانائی تو ہے مگر جذب و کشش کا عنصر بالکل ماند ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں:

''اس کا موضوع لکھنؤ میں جاگیر دارانہ تمدن کی زوال پذیر معاشرت اور اس کے انحطاطی مشاغل کی ہما ہمی ہے۔ اس محدود زندگی کی مصوّری میں سرشار نے جو وسعت پیدا کی ہے وہ ان کے مشاہدے کی گہرائی اور تخیلی قوت کے ساتھ ساتھ اظہار بیان کے وسائل پر قدرت کا بھی ثبوت ہے لیکن اس منظر کشی اور اس مصوّری میں جو زندگی کے ہر پہلو کا احاطہ کرتی ہے، کوئی خاص نظم و ضبط نہیں۔،،(۲۵)

ناول میں اس داخلی اور خارجی ربط کی کمی اور پلاٹ کی بے قاعدگی نے فسانہ آزاد کو نقصان بھی پہنچایا ہے اور فائدہ بھی۔ ہیئت اور تکنیکی بے ربطی سے نقصان کی تلافی یوں ہوئی کہ فسانہ آزاد میں سرشار نے عصری زندگی کی سیکڑوں دلکش ہنستی بولتی اور جیتی جاگتی تصویریں پیش کر دیں اور بقول احتشام حسین خوجی جیسے غیر فانی کردار کی تخلیق ہو سکی:

''اگر کوئی باقاعدہ پلاٹ کوئی بنیادی خیال ہوتا تو خوجی وہ نہ ہوتا جو آج ہمیں ملا ہے۔ وہ اس بے ترتیبی اور عدم تسلسل کا نتیجہ ہے۔،،(۲۶)

سرشار نے معاشرتی سرگرمیوں کے سہارے ناول لکھا ہے۔ اس انسان کی کہانی جس کے آغاز اور انجام مبہم ہیں اور جو اپنے دورِ زوال کی ابتلاؤں کی پستیوں اور بلندیوں میں بھٹکنے پر مجبور ہے۔ حیران کن بات یہ ہے کہ ناول میں پلاٹ میں ترتیب و تنظیم کی کمی کے باوجود تجسس ہر جگہ برقرار ہے۔ اور یہ عطا ہے سرشار کے بیانیہ اسلوب کی۔ اُسی کی وجہ سے پلاٹ کے واقعات کو سطحی اور بے مفہوم قرار نہیں دیا جا سکتا۔ سرشار کی ذہانت اور حافظے دونوں عناصر نے اُس کی قدر و قیمت میں اضافہ کر دیا ہے۔

سرشار نے اپنے دل کش لکھنوی بیانیہ اسلوب سے سیرت نگاری کے جو بیش بہا نمونے پیش کیے وہ اپنی مثال آپ

ہیں۔ فسانہ آزاد کے چھوٹے بڑے سیکڑوں کرداروں کے ہجوم میں خوجی اور میاں آزاد کو پہچاننا بے حد سہل ہے۔ یہ ان کے زندہ جاوید کردار ہیں۔

فسانہ آزاد میں زندگی کی وسعتیں ہیں اور رنگا رنگ کرداروں کے ذریعہ انسانی معاشرے کے تمام شعبوں اور طبقوں کی حقیقت آمیز مصوّری کی گئی ہے۔ یہی سبب ہے کہ محمد حسن عسکری نے فسانہ آزاد کا ایک انتخاب کیا اور رتن ناتھ سرشار کی قصّہ گوئی کی از حد تعریف کی۔ مقام حیرت ہے کہ محمد حسن عسکری جیسے کثیر المطالعہ نقاد فسانہ آزاد کے ہیرو ''آزاد'' میں سروانتیس کے قصّے ڈان کیخوتی کے ہیرو ''ڈان کیو'' اور میاں خوجی میں سینکو پنزا (*Sancho Panza*) کی جھلک دیکھ کر بھی فسانہ آزاد سے متاثر تھے۔

فسانہ آزاد ایک ایسے آزاد منش اور لاابالی نوجوان کی کہانی ہے، جو حد درجہ دل پھینک ہے۔ اس کے خاندان کے بارے میں کچھ پتہ نہیں چلتا۔ جب کہ وہ ایک پڑھی لکھی اور مہذب لڑکی حسن آراء کے عشق میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ جب اسے پیغام عقد بھیجتا ہے تو وہ اس سے اس شرط پر نکاح کے لیے راضی ہوتی ہے کہ وہ ترکوں کے ساتھ مل کر روسیوں کے خلاف جہاد کرے گا اور غازی بن کر لوٹے گا۔ چنانچہ یہ نوجوان روسیوں کے خلاف لڑ کر سرخرو ہوتا ہے اور جب وطن واپس آتا ہے تو گوہر مقصود پاتا ہے۔ لیکن بغور دیکھیں تو فسانہ آزاد کا موضوع یہ کہانی نہیں بلکہ سرشار کے عہد کا لکھنؤ اور اس کی زوال پذیر معاشرت ہے۔ یہ لکھنؤ شاہجہان کا زرین عہد والا لکھنؤ نہیں ہے۔ یہ غدر کے بعد کا لکھنؤ ہے۔ اس لکھنؤ میں میونسپل کمشنر ہیں، نواب رونق الدولہ ہیں، گوجرمل سیٹھ ہیں، ان کے ساتھ ان کے حالی موالی مفت خور، لیموں نچوڑ ہیں۔

سرشار کے زمانے میں لکھنؤ تہذیبی حوالے سے دوراہے پر کھڑا تھا۔ ایک طرف پرانی تہذیبی اقدار تھیں اور دوسری طرف انگریز کی اپنے ساتھ لائی ہوئی نئی تہذیب۔ لکھنؤ میں اعلیٰ اقدار دم توڑ رہی تھیں۔ روح کے مقابل جسم اور معانی کی بجائے الفاظ کو اہمیت حاصل ہو رہی تھی۔ امراء اور متوسط طبقہ مختلف اخلاقی بیماریوں میں مبتلا تھا۔ لکھنؤ کے نواب، شراب اور شباب کے رسیا تھے۔ ان کے عشق میں ایثار، محبت اور وفاداری کی بجائے ہوس ناکی کا پہلو نمایاں تھا۔ وہ کئی کئی عورتوں، ڈومنیوں اور نچلے طبقے کی عورتوں سے دل بہلاتے تھے۔

سرشار نے اس لکھنؤ کو اپنی تمام تر خامیوں اور خوبیوں کے ساتھ فسانہ آزاد میں پیش کیا۔ سرشار خود اس لکھنؤ کو پسند نہیں کرتے۔ وہ اس کی زوال آمادہ تہذیب پر طنز کرتے ہیں۔ خوجی جو لکھنؤ کی خرابیوں کا نمائندہ ہے سرشار کے طنز کے تیروں سے زخمی ہے۔ سرشار مقصدیت کے قائل ہیں لیکن اُن کے لکھے فسانہ آزاد میں جو مقصدیت ہے وہ نذیر احمد کی مقصدیت کی طرح درسی یا نصابی نہیں۔ اُن کے ہاں مقصدیت تو ہے لیکن اوّلیت لکھنؤ کی کھوئی ہوئی تہذیب کی بازیافت کی ہے۔ میاں آزاد اور حسن آراء کے مرکزی قصّے کے علاوہ فسانہ آزاد میں جو دیگر اہم ضمنی قصّے ہیں ان میں ایک تو ثریا بیگم کا قصّہ ہے۔ سپہر آراء اور شہزادہ ہمایوں فر کا ضمنی قصّہ بھی ہے۔ ایک اور قصّہ شاہ سوار کا ہے۔ ان میں سے ہر ایک داستان عشق کئی کئی سو صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ فسانہ آزاد میں ایک منضبط اور مربوط پلاٹ نہ ہونے کا سبب چکبست نے یوں بیان کیا ہے کہ اخبار شائع ہونے کو ہے اور کاتب پنڈت جی کو ڈھونڈ رہا ہے کہ فسانہ کا مقررہ حصّہ لکھ دیں تا کہ اس روز نکل جائے۔ پنڈت جی

آئے اور نہایت بے تکلفی سے چار صفحے کھینچ کر پھینک دیے اور کہا کہ آج کے پرچے میں بھیج دو۔ یعنی سرشار نے اس قصّے کو لکھنے کے لیے باقاعدہ منصوبہ بندی نہیں کی تھی۔ موقع محل کے مطابق قلم برداشتہ لکھ دیتے اور دوبارہ پڑھنے کی زحمت بھی گوارا نہ کرتے۔ سرشار نے اس قصّے کو خالصتاً کمرشل انداز میں قسط وار کالموں کی صورت میں لکھا ہے اس لیے پلاٹ میں ربط اور ضبط دونوں چیزیں مفقود ہیں لیکن کرداروں اور مقامات کے بدلنے سے اسلوب بھی ساتھ ساتھ بدلتا گیا ہے۔

آزاد کے کردار پر *Don Quixote* کا گہرا اثر ملتا ہے اور خوجی کے کردار میں *Sanchopanza* کا خاکہ پیش کیا گیا لیکن خوجی کا کردار سانچو پائنزا سے زیادہ مکمل نظر آتا ہے۔ ناول میں خوجی کا کردار ارتقائی صورت میں ابھارا گیا۔ فسانہ آزاد کے آغاز میں خوجی نہیں ملتا بلکہ ایک چرب زبان چہلم کے موقع پر بڑ ہانکنے اور بے پر کی اڑاتے نظر آتے ہیں:

''بھائی قسم ہے خدا کی، جیسے ہی جنگل میں پہنچا ہوں، عجب تماشا دیکھا واللہ باللہ ثم باللہ، دیکھتا کیا ہوں کہ ایک شیر ببر دم پھلاتا درخت کے سائے میں کھڑا اڈکارر ہا ہے اور ابا جان کی قسم یہ دیکھئے مجھ سے اس سے یہی چار ہی پانچ قدم کا فاصلہ ہوگا۔ حضرت میری اٹھی جوانی اور یہ گینڈا بنا ہوا اور پھر تو قسم ہے جناب باری کی بندہ درگاہ بھی جم گئے اور ولایت ہاتھ کا ہاتھ جو چھوڑا تو شیر نے تیورا کر منہ موڑا۔''(۲۷)

خوجی کا حلیہ ملاحظہ کرتے ہی سے ہنسی کے فوارے چھوٹنے لگتے ہیں:

''قد کوئی آدھ گز کا، ہاتھ پاؤں دو دو ماشے کے، ہوا ذرا تیز چلے تو لاپتہ ہو جائے۔ مگر بات بات تیکھے ہوتے جاتے ہیں، کسی نے ذرا ترچھی نظر سے دیکھا اور حضرت نے قرولی سیدھی کی۔''(۲۸)

بیانیہ اسلوب کے یہ تیور اور کس کے ہاں دکھائی دیں گے، سوائے سرشار کے۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ سرشار کے نو ناولوں میں سے صرف ایک فسانہ آزاد ہی ان کا ایک ایسا ناول ہے جو ان کے منفرد اسلوب کا حامل ہے۔

فسانہ آزاد کے اسلوب میں تین عناصر بہت واضح دکھائی دیتے ہیں۔ (۱) رجب علی بیگ سرور کے فسانہ عجائب کا اثر (۲) سرسید احمد خان کی اصلاحی تحریک کے اثرات اور (۳) سرشار کا خالص اپنا رنگ۔ فسانہ آزاد میں جہاں تک سرور کے اثرات کا تعلق ہے تو وہ پہلی جلد میں بہت نمایاں ہے۔ سرشار بھی سرور کی طرح جب کوئی باب یا فصل شروع کرتے ہیں تو ان کی نثر میں وہی پر تکلف رنگ نظر آتا ہے جو سرور کی پہچان ہے۔ لیکن سرشار کے ہاں شگفتگی اور روانی زیادہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آل احمد سرور نے سرشار کی نثر کو فسانہ عجائب کی ترقی یافتہ صورت قرار دیا ہے۔ سرشار کے اس انداز کی نثر کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''سحر کاذب کے وقت مرغ بے ہنگام نے گربۂ مسکین کی آہٹ جو پائی تو گھبرا کر کلکڑوں کڑوں کی بانگ لگائی اور ہمارے حبیب دقیقہ رس، صبح نفس، جو سرشام سے لمبی تانے میٹھی نیند سو رہے تھے، یہ آوازِ خوش آئند سنتے ہی کلبلا کر اٹھ بیٹھے۔ ادھر آنکھ کھلی، ادھر باچھیں کھل گئیں۔ دیکھتے کیا ہیں کہ ابر نو بہار، نسیم مشکبار نے تمام شہر کو نمونہ گلزار بنا دیا ہے۔''(۲۹)

فسانہ آزاد کے مکالموں میں سرسید کا اصلاحی انداز بھی نظر آتا ہے جس میں وہ کوئی نقطۂ نظر پیش کر رہے ہوتے ہیں لیکن ایسی نثر میں سرشار کے ہاں وہ ادبیت اور وہ المیت نہیں جو سرسید کے ہاں ملتی ہے۔ سرشار بنیادی طور پر ہنسنے ہنسانے

والے آدمی تھے چنانچہ جواُن کا اپنا انفرادی رنگ ہے اس میں طنز ومزاح اور شگفتگی پائی جاتی ہے۔ ان کے مزاح میں عمومیت ہے اور کہیں کہیں کہیں تو اس میں پھکڑ پن کا انداز بھی پیدا ہو گیا ہے۔ اسی طرح سے ان کے ہاں بعض اوقات فحاشی اور لچر پن بھی دکھائی دیتا ہے۔ دراصل وہ فسانہ آزاد میں ایک کارٹونسٹ کی طرح سے لکھنؤ کی بیماریاں اور خرابیاں بیان کر رہے تھے۔ اس لیے نثر میں اردو، فارسی، عربی یہاں تک کہ مقامی زبانوں کے الفاظ بھی ملتے ہیں۔ جہاں تک انشاء پردازی اور اسلوب بیان کا تعلق ہے، بلاخوف وتردید کہا جاسکتا ہے کہ اردو کے ناول نویسوں میں خواص وعوام میں سرشار کے برابر کوئی بھی کامیاب نہیں ہوا ہے۔ شروع میں کہیں سرور کی تقلید کی جھلک تو ضرور دکھائی دیتی ہے مگر بعد میں تو وہ سرور سے کوسوں آگے نکل گئے ہیں اور خود اپنی طرز کے موجد ہیں۔

اسلوب کے حوالے سے سرشار میں ناول نگاری کی جینئس موجود ہے لیکن ان کا لااُبالی پن ناول کے فن سے مکمل آ گاہی کا ثبوت مہیا نہیں کرتا۔ ان کے پاس ناول کا فارم ہے جسے نقاد پکارسک (*Picturesque*) سے تعبیر کرتے ہیں۔ اس کے باوجود بے جا طوالت اور کوئی منطقی ربط نہیں، کئی ابواب تکرار محض ہیں۔ سرشار کی قوت متخیلہ کا جواب نہیں۔ وہ بے شمار طبقے سامنے لا کھڑے کرتے ہیں۔ بعض مقامات پر سرشار کا اسلوب دورنگی کا شکار دکھائی دیتا ہے۔ وہ کہیں کہیں بہت پیارا ہو جاتا ہے، اس میں بلا کی روانی اور جوش وخروش ہے اور وہ معمولی معمولی کرداروں کو بھی زندہ جاوید بنا دیتے ہیں۔

یہ سرشار کا اسلوب ہی ہے جو ان کے ناولوں کو داستان کے زمرے میں شامل نہیں ہونے دیتا لیکن کردار بعض اوقات بالکل داستانوی ہو جاتے ہیں۔ خوجی کا مزاحیہ کردار نا قابل فراموش ظرافت کی مثال ہے گو اس کی ظرافت میں کوئی گہرائی نہیں ہے، وہ سرکس کا جوکر لگتا ہے لیکن اس میں بڑی آفاقیت ہے کیونکہ ہر تہذیب کے دَورِ انحطاط میں ایسی ہی ذہنیت پروان چڑھتی ہے۔ طوالت کا یہ عالم ہے کہ سرشار ناول فسانہ آزاد، ''اودھ اخبار''، لکھنؤ میں دسمبر ۱۸۷۸ء سے دسمبر ۱۸۷۹ء تک شائع ہوتا رہا۔ بہت ہردلعزیز ہوا اور بار بار مکتبہ نول کشور، لکھنؤ سے اس کی طباعت کی جاتی رہی۔ یہ پورا ناول چار جلدوں میں شائع ہوا۔

سرشار کے ہردلعزیز اسلوب کی سب سے بڑے خوبی یہ ہے کہ وہ موقع ومحل کا لحاظ کردار کی مناسبت اور ان کی کیفیتوں کی مطابقت سے زبان اختیار کر کے جو تاثر دینا چاہتے ہیں وہی زبان اختیار کرتے ہیں۔ جیّد عالم کے لیے وہ معرب لب ولہجہ اختیار کرتے ہیں اور عام آدمی کے لیے ٹھڑے کی زبان۔ جس سے ان کے ذہن کی کئی گرہیں بھی کھلتی ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اہلِ علم اپنی بات کی سند شاعری سے لاتے تھے۔ چنانچہ شعر کا استعمال جو ٹیپ کے بند کے طور پر ہے اس کا انتخاب بھی ان کے حسبِ حال ہے۔

ہمہ دان راوی کی حیثیت کا اظہار وہ سیدھے سادے جملوں میں بھی کرتے ہیں اور تشبیہ واستعارے کی زبان میں بھی۔ مثال ملاحظہ ہو:

> ''کلیر سا کے عارض گل رنگ پر قطرہ ہائے اشک اس طرح جھلکتے تھے جیسے برگ گل پر شبنم۔''(۳۰)

سرشار کی تشبیہوں میں بڑی تازگی اور نادرہ کاری ہوتی ہے۔ خوجی کا کردار ان کا کارنامہ ہے۔ اس کے ذہن کی

مختلف پرتوں کو دکھانے میں سرشار نے مہارتِ تامہ کا ثبوت دیا ہے:

خوجی: ''کیوں بُوا۔ یہ تکیہ کس کے نام سے مشہور ہے؟''

بوڑھی: ''کس کے نام سے مشہور ہے جس کا تکیہ ہے اس کے نام سے مشہور ہے، عارف شاہ کا تکیہ ہے، حاجی نصرت کے بھائی۔''

خوجی: ''تمہارا مکان کہاں ہے مائی؟ ہم بھی فقیر ہیں۔''

بوڑھی: ''فقیر، فقیر تو نہیں تم تو بہروپئے معلوم ہوتے ہو۔''

خوجی: ''ارے رے۔ لاحول ولاقوۃ، لاحول ولاقوۃ!''

بوڑھی: ''سر پرستی۔ پانوں میں چمڑودہا جوتا۔ ہاتھ میں کاٹکی قرولی۔ یہ تو بہروپئے پن ہے۔ فقیروں کی تہمت کے سوا اور کسی لباس سے کیا مطلب۔''

خوجی: ''ہائے ہائے! تم سمجھی ہی نہیں۔''

حاجب بکلاہ بر کی درست نیست۔ درویش صفت باش وکلا تتری دار

بوڑھی: ''میں مورکھ ہوں نہ۔ کیا سمجھوں بھلا۔''(۳۱)

اس مکالمے میں لکھنؤ کی حاضر جوابی تو ہے ہی، یہ دیکھئے کہ بڑی بی کتنی شاطر ہیں۔ سیدھے سادے سوال کا کیسا ٹیڑھا ٹیڑھا جواب دیتی ہیں۔ اگر وہ بتا دیتیں کہ عارف شاہ کا تکیہ ہے تو کوئی لطف نہ پیدا ہوتا۔ خوجی کے حلیے سے تاڑ جاتی ہے کہ کوئی اور مطلب ہے جس کے لیے یہ بہانہ ڈھونڈا ہے۔ خوجی کی ہیئت کذائی اس زمانہ چشیدہ بڑھیا کو اس نتیجہ پر پہنچا دیتی ہے۔

ان کرداروں کی بول چال میں فرق ہے۔ ان کی مختلف کیفیتوں کے فرق کو بھی ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ خوجی کا ایک اور روپ دیکھئے:

''خوجی: ''یہ کوئی مسخرہ ہے کون۔ اور تو اور یہ عورتوں پر آوازہ کسنا کیا معنی۔ کچھ بیدھا تو نہیں ہوا ہے۔''

مسخرہ: ''کوئی ہم سے بڑھ کے دیکھ لے بڑا مردوا ہو آ جائے۔''

خوجی: ''بچہ تمہاری قضا میرے ہی ہات سے ہے۔''

مسخرہ: ''ماشہ بھر کا آدمی۔ بولنے کے برابر قد اور چلا ہے ہم سے برانے۔ خدا کی شان اس وقت محمد آزاد کا لحاظ ہے۔ ورنہ جہاں کے تھے وہیں پہنچا دیتا۔ اکڑنا وکڑنا سب بھول جاتے۔''

خوجی: ''کوئی ہے، لانا تو چنڈو کی نگالی لے آئے۔''

مسخرہ: ''گئے کہاں ہیں جو تم بلاتے ہو۔ ہم تو جہاں کھڑے تھے وہیں ہیں۔ شیر کہیں ہٹا کرتے ہیں۔ جے سو جے، ڈٹے سو ڈٹے۔ اب تو ہاتھی اور مکنا مست ہاتھی بھی آئے تو پٹنا معلوم۔''(۳۲)

اس مکالمے میں دو ناہموار ذہنوں کو قریب دکھا کر ان کی ذہنی سطحوں کو نمایاں کیا گیا ہے۔ اس مکالمے میں مسخرے کا

کردار اپنی چرب زبانی کے سبب خوجی پر بھاری پڑا ہے۔ دراصل مسخرہ اپنی کھال میں مست ہے اسے معاشرے کی کوئی فکر نہیں۔ سرشار نے اسے شعلۂ مستعجل رکھا ہے اس کے برخلاف خوجی کا کردار اپنے معاشرے کے ایک خاص طبقے کا ترجمان ہے۔ جس کی قوت کارکردگی سلب ہو چکی ہے۔ اس کا احساس کمتری دراصل احساس برتری ہے۔ اس کی علمیت کا بھانڈا اس وقت پھوٹتا ہے جب وہ کسی سے ہمکلام ہوتا ہے۔ اس مکالمے میں صاف معلوم ہوتا ہے کہ خوجی بغلیں جھانک رہا ہے جبکہ اس کا مقابل بڑھ بڑھ کے وار کر رہا ہے۔ خوجی اشتعال انگیزی سے کام لیتا ہے تو بڑھ کر وار کرتا ہے اور اس وار کے ذریعہ سرشار خوجی کا حلیہ بیان کر جاتے ہیں۔ وہ حلیہ جو اسے دوسروں کی نظروں میں حقیر بنا دیتا ہے۔ جب کہ مسخرہ کسی عنوان بند نہیں وہ روز مرے سے گزر کر سوقیانہ پن پر بھی اتر آتا ہے۔ اس لیے کہ وہ مسخرہ ہے۔ چنانچہ جہاں وہ چلتے ہوئے یہ بھی کہتا ہے کہ ''ورنہ جہاں کے تھے وہیں پہنچا دیتا'' خالص بازاری ٹکڑا ہے مگر احتیاط سے کہا گیا ہے۔ خوجی آخر تک چنڈو کی تگالی مانگتے نظر آتے ہیں۔ جب کہ مسخرہ ایسے ایسے جملے کستا نظر آتا ہے جو دیا سلائی کی طرح لگتے اور جنگل کی آگ کی طرح پھیل جاتے ہیں۔ سرشار کا یہ کمال بیگمات کی زبان اور ان کی باہمی نوک جھونک دکھانے میں بھی دکھائی دیتا ہے:

> ''عظمت النساء : ''آخر یہ بہار النساء سے پردہ نہیں تو ہم سے پردہ کیوں کرتی ہو؟ ہم سے تو آتو جی کہہ چکی تھیں کہ نازک ادا بیگم کے پڑوس میں کوئی ڈومنی رہتی ہے۔ جب ان کے میاں چلے جاتے تھے تو وہ ڈومنی کوٹھے پر سے ان کے ہاں آتی تھی اور ان کو گانا سکھاتی تھی۔''
>
> نازک ادا : ''اس جھوٹ پر خدا کی سوار۔ واہ واہ!''
>
> عظمت النساء : ''اچھا بہار النساء بہن جو کہہ دیں وہ سچ ہے یہ ہماری بڑی بہن ہیں اور ہم ان کو باجی جان کہتے ہیں۔''
>
> نازک ادا : ''آپ کی باجی جان کی طرف مخاطب ہو کے کہتے ہیں۔ تم بڑی قہر ہوا ے باجی جان۔ نوج تم سی کوئی چھتیسی ہوئے۔''
>
> عظمت : ''اے لو اور سنو یہ تو گالیاں دینے لگیں۔''(۳۳)

یہ خاص بیگمات اودھ کے روزمرے اور محاورات ہیں۔ آپس کی نوک جھونک، چھیڑ چھاڑ ہے۔ اس بیان میں اتار چڑھاؤ ہے۔ ایک بناتی ہے تو دوسری برابر کرتی ہے۔ اور یہی سرشار کا کارنامہ ہے کہ وہ ماحول اور موقع کے مطابق پیرایہ بیان کو ڈھال لیتے ہیں۔ یہ ان کی مختلف طبقوں کی زبان سے واقفیت کی دلیل ہے۔ وہ بیگمات کے علاوہ خادماؤں کی زبان میں بھی فرق کرتے ہیں جو باوجود اس کے کہ انھیں محل سراؤں میں پلتی ہیں انھیں حویلیوں میں رہتی ہیں۔ تاہم ان کا خاندانی پس منظر مختلف ہونے کے سبب ان کا ذخیرہ الفاظ کم اور ان کا لب ولہجہ مختلف ہوتا ہے۔ جن حویلیوں میں حسن آراء اور سپہر آرا نظر آتی ہیں انھیں کے ارد گرد اللہ رکھی کا رکھ رکھاؤ باوجود یکہ دلوں کو متاثر کرتا ہے اس کی ادائیں اس کے چونچلے اور نخرے اس کے اطوار وخصائل اسے سپہر آرا سے مختلف کر دیتے ہیں۔ سپہر آرا بھی مہتابیوں سے تاک جھانک کرتی نظر آتی ہے۔ تاہم اس کا انداز گھر کی بہو بیٹیوں کا ہی سا رہتا ہے۔ جب کہ اللہ رکھی بہت جلد کھُل کھیلتی ہے۔ سیر کہسار اور جام سرشار کی قمرن اور ظہورن بھی اللہ رکھی کی طرح ہیں۔ ہر مقام پر سرشار کے ہاں میلے، محرم اور چہلم کی سوگ داری، لکھنؤ کی بانکوں کی چلت پھرت،

یار باشوں کی دھماچوکڑی، حسینوں، ملازماؤں کی کافرادائیاں، بوڑھوں کی خرمستیاں، لکھنؤ کی بزم آرائیاں، حسن آرا کی بے قراریاں، سپہر آراء کی مہتابیوں سے نگاہوں کی ساقی گری، اللہ رکھی کا رکھ رکھاؤ، خوجی کا اکڑنا، ہر ایک سے گتھ جانا اور پٹنا، سرائے والی کا اس سے سخت برتاؤ، لاتعداد نقشے ہیں، جنھیں سرشار کے اسلوب نے سنوارا ہے۔ یہ رنگ اتنے شوخ، اتنے تیز ہیں کہ آنکھیں چندھیانے لگتی ہیں۔

(iii) عبدالحلیم شرر ۸۶ :– ۱۸۸۵ء لکھنوی تاریخی وشاعرانہ بیانیہ اسلوب

اردو ناول کے تشکیلی دور کے تیسرے ناول نگار عبدالحلیم شرر کا پہلا ناول :دلچسپ (پہلی جلد ۱۸۸۵ء، دوسری جلد ۱۹۸۶ء) تھا۔ عبدالعزیز ورجینا (۱۸۸۸ء)، حسن انجلینا (۱۸۸۹ء)، منصور موہنا (۱۸۹۰ء)، قیس و لیلیٰ (۱۸۹۱ء)، ایام عرب (پہلی جلد ۱۸۹۹ :ء، دوسری جلد ۱۹۰۰ :ء)، فردوس بریں (۱۸۹۹ء)، مقدس نازنیں (۱۹۰۰ء)، بدرالنساء کی مصیبت (۱۹۰۱ء)، فلپانا (۱۹۱۰ء)، غیب دان دلہن (۱۹۱۱ء)، زوال بغداد (۱۹۱۲ء)، رومۃ الکبریٰ (۱۹۱۳ء)، حسن کا ڈاکو (پہلی جلد ۱۹۱۳ :ء، دوسری جلد ۱۹۱۴ء)، خوفناک محبت (۱۹۱۵ء)، الفانسو (۱۹۱۵ء)، فاتح و مفتوح (۱۹۱۶ء)، بابک خرمیٰ (پہلی جلد ۱۹۱۷ء، دوسری جلد ۱۹۱۸ء)، لعبت چین (۱۹۱۹ء)، عزیزۂ مصر (۱۹۲۰ء)، اسیر بابل (۱۹۲۰ء)، جویائے حق (تین جلدیں : ۱۹۱۹ء تا ۱۹۲۱ء)، طاہرہ (۱۹۲۳ء)، مینا بازار (۱۹۲۵ء)، اور شہیدِ وفا (۱۹۲۶ء) کے علاوہ دلکش، زید و حلاوہ، فلورا فلورنڈا، فتح اندلس، یوسف و نجمہ، شوقین ملکہ، دربار حرام پور، آغا صادق کی شادی اور ماہ ملک اُن سے یادگار ہیں لیکن ان آخری ناولوں کا اب کہیں سراغ نہیں ملتا۔ البتہ یہ طے ہے کہ شرر نے یہ اکتیس ناول لکھے، جن میں سے دو ناول جاسوسی بھی ہیں۔ اس طرح شرر اردو کے پہلے جاسوسی ناول نگار ہیں۔ ظفر عمر نے بہت بعد میں نیلی چھتری سے عنوان سے جاسوسی ناول لکھا۔ عبدالحلیم شرر نے انگریزی ناولوں کا مطالعہ براہ راست کیا اور انگریزی ناول کی ساخت اور مزاج کو اردو میں برتنے کی کاوش کی۔ وہ اردو کے پہلے ناول نگار ہیں جنھوں نے اردو میں پہلی بار ناول کے لیے ناول کی ادبی اصطلاح برتی۔ شرر کی ناول نگاری سے متعلق پروفیسر عبدالقادر سروری لکھتے ہیں :

> ''شرر کے افسانے بالکل انگریزی ناول کے نمونے پر لکھے گئے ہیں۔ احساس جاری وساری معلوم ہوتا ہے، جو عام انگریزی ناولوں کا خاصہ ہے۔ اس لیے ان کے افسانے ان کی پیش روؤں کے مقابلے ناول کہلانے کے زیادہ مستحق ہیں۔ انگریزی زبان میں کافی مہارت اور انگریزی معاشرے سے زیادہ واقفیت کی وجہ سے شرر جدید ناول کی تکمیل کے رازوں کو نذیر احمد اور سرشار سے زیادہ سمجھتے تھے۔ (۳۴)

انگریزی ناولوں سے استفادے نے شرر کے ناولوں کو اس صنف کی جدید ہیئت و اسلوب سے آشنا کیا۔ شرر کا پہلا ناول دلچسپ (۱۸۸۵ء) ایک معاشرتی ناول ہے جس میں علی گڑھ کے قرب وجوار کی رومان پرور فضا کو پیش کیا گیا ہے۔ شرر کے تاریخی ناولوں کا سلسلہ ملک العزیز ورجینا (۱۸۸۸ء) سے شروع ہوا۔ یہ ناول صلیبی جنگ کو محیط ہے۔ اس میں

سلطان صلاح الدین اور شاہ رچرڈ کی جنگ کے پس منظر میں سلطان کے بیٹے ملک العزیز کا عشق شاہ کی بھتیجی ورجینا کے ساتھ دکھایا گیا ہے۔ ۱۸۸۹ء میں ان کا دوسرا تاریخی ناول حسن انجلینا شائع ہوا۔ اس میں ترک سردار حسن پاشا اور روسی شہزادی انجلینا کے عشق اور دونوں ملکوں کے مابین جنگ کے واقعات ہیں، جس میں روسیوں پر ترکوں کو فتح حاصل ہوتی ہے۔ ۱۸۹۰ء میں تاریخی ناول منصور موہنا شائع ہوا۔ جس میں سلطان محمود غزنوی کے عہد کے ایک پرہیز گار انصاری خاندان کے قصّہ کو بیان کیا ہے جو وادیٔ سندھ میں آباد ہوتا ہے۔ اجمیر کا راجہ اس قبیلہ پر حملہ کرتا ہے اور مالِ غنیمت کے ساتھ منصور کو بھی لے جاتا ہے۔ ایامِ قید میں راجہ کی بیٹی موہنا، منصور پر عاشق ہو جاتی ہے جبکہ منصور اپنے قبیلہ کی لڑکی عذرا سے محبت کرتا ہے۔ ناول کا اختتام منصور موہنا اور عذرا کی موت پر ہوتا ہے۔

۱۸۹۱ء میں مشہور عشقیہ قصّہ کو قیس و لیلیٰ کے نام سے پیش کیا۔ اس میں قیس بن ضرا اور قبیلہ بنی کعب کے سردار کی بیٹی لیلیٰ کی عشقیہ داستان بیان کی گئی ہے۔ انداز سپاٹ مگر نہایت موثر ہے۔ ۱۸۹۲ء سے ۱۸۹۶ء کے درمیان تین ناول دلکش، یوسف نجمہ اور فلورا فلورنڈا شائع ہوئے۔ فلورا فلورنڈا میں سپین کے سیاسی اور سماجی حالات خصوصاً رومن کیتھولک مسلک کی رہبانی زندگی، گرجوں اور ننوں کی کیفیات کو خوبصورت ڈھنگ سے پیش کیا گیا ہے۔ ۱۸۹۹ء میں ایام عرب آیا، جس میں انھوں نے زمانۂ جاہلیت کی عرب معاشرت کو پیش کیا۔ ۱۸۹۹ء میں ہی سب سے کامیاب ناول فردوس بریں سامنے آیا جس میں حسن بن صباح کی مصنوعی جنت اور فرقۂ باطنیہ کی تبلیغی سازشوں کی نقاب کشائی کی گئی ہے۔ شرر کے ہر ناول کے میں کہانی اور کردار نگاری کے حوالے سے ان کا اسلوب بدلتا چلا جاتا ہے۔ شرر کا ناول ملک العزیز ورجینا رسالہ دلگداز میں ۱۸۸۸ء سے قسط وار شائع ہونا شروع ہوا تو اُس کی مقبولیت نے ان کی تخلیقی ذکاوت میں اور تحریک پیدا کی، جس کی وضاحت ڈاکٹر قمر رئیس نے یوں کی ہے:

> ''شرر اردو کے پہلے ادیب ہیں جنھوں نے شعوری طور پر ناول کے فن کو سمجھنے اور برتنے کی کوشش کی اور اپنے ناولوں کی تکمیل میں بعض اجزائے فن کا کافی لحاظ رکھا۔۔۔ واقعہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنے بیشتر تاریخی اور معاشرتی ناول ۱۸۵۱ء میں سفر یورپ سے واپس آنے کے بعد لکھے۔'' (۳۵)

سر والٹر اسکاٹ کے تاریخی ناولوں کی طرح انھوں نے ناول کے ذریعہ مسلمانوں کے اسلاف کے کارناموں کو زندہ کرنے کا تہیہ کرلیا۔ ملک العزیز ورجینا، شوقین ملک، حسن انجلینا، منصور موہنا، فردوس بریں، عزیز مصر، فلورا اور فلورنڈا، فتح اندلس، زوال بغداد اور ایام عرب لکھنے کا مقصد ایک ہی تھا۔ ایک مایوس اور پریشان حال قوم کے اندر زندگی کا ایک نیا ولولہ پیدا کرنا اور یہ بھی سچ ہے کہ واقعیت نگاری سے انحراف نے ان کے ناولوں کی اہمیت پر منفی اثر ڈالا۔ بقول پروفیسر وقار عظیم:

> ''شرر نے فن (یا تکنیک) کے ضروری لوازم کو بالالتزام برتا ہے۔ ملک العزیز ورجینا میں ان خامیوں کے قطع نظر جو ایک تاریخی ناول کی حیثیت سے اس کتاب میں نظر آتی ہیں۔ پلاٹ، کردار اور واقعہ نگاری کے وہ سارے اصول موجود ہیں۔ جن کی تلقین و تبلیغ فن کے پیرو کرتے ہیں۔'' (۳۶)

بنیادی قصّے کی دلچسپی سے قطع نظر شرر کے ناولوں کا نقص یہ ہے کہ ان سب کا ماحول ایک جیسا ہے۔ کرداروں میں بھی اکتا دینے والی مماثلت ہے۔ واقعات بھی ہم رنگ ہیں۔ مقامات کے تقاضے، کرداروں کے خصائل و عادات اور واقعات کی کیفیات میں بھی کوئی خاص فرق نہیں ملتا۔ اسی حوالے سے علی عباس حسینی لکھتے ہیں:

''شرر کے اس کوہ حذف (ناولوں کے ڈھیر) میں بھی ایک کوہ نور ہے جس کا نام فردوس بریں ہے۔ یہ ناول پلاٹ کے لحاظ سے کرداری نگاری کے لحاظ سے اور مناظر کی مرقع کشی کے لحاظ سے ہر طرح مکمل ہے۔'' (۳۷)

اس ڈھیر میں سے درجن بھر ایسی کتابیں نکالی جا سکتی ہیں جو اب بھی کسی نہ کسی وجہ سے دلچسپ ہیں مثلاً (۱) ملک العزیز ورجینا، (۲) شوقین ملکہ (صلیبی جنگوں کے معرکے)، (۳) حسن انجلینا (روسیوں پر ترکوں کی فتح)، (۴) منصور موہنا (سندھ کے انصاری خاندان کا قصّہ)، (۵) فردوس بریں (فرقہ باطنیہ کی تبلیغی سازشوں اور آخر کار تباہی کے حالات)، (۶) عزیز مصر (عہد بنی طولون کے واقعات)، (۷) فلورا فلورنڈا (اسپین کے عیسائی گرجوں کے حالات)، (۸) فتح اندلس (اسپین پر عربوں کی فتح)، (۹) فلپانا (طرابلس پر صحابہ کا حملہ)، (۱۰) بابک خرمی (سلطنت عباسیہ کے زمانے کی سازشیں ہیں)، (۱۱) زوال بغداد (مسلمانوں کی فرقہ وارانہ جنگوں کا ذکر)، اور (۱۲) ایام عرب (جاہلیت کے زمانے کی معاشرت)۔

ہر قصّہ مختلف اور یوں ساتھ کے ساتھ منظر نگاری، کردار نگاری اور قصّے کے بیان کے لیے ان کا اسلوب کروٹیں لیتا ہے۔ تاریخی ناول کے سلسلہ میں عجب معاملہ ہے۔ وہ یہ کہ بدلتے زمانے کے ساتھ زبان بدلتی رہتی ہے۔ اس لیے تاریخی ناول میں یا تو پرانے زمانے کی زبان مکالموں میں لائی جائے جو عام طور پر لوگ نہ سمجھ سکیں یا پھر کوئی اور ترکیب نکالی جائے کہ مکالمہ پر اس کا اثر نہ ہو۔ اسکاٹ نے اپنی اسکاٹ لینڈ والی ناولوں میں اسکاٹش بول چال کی زبان استعمال کر کے کام چلا لیا تھا۔ لیکن جب اس نے پرانی اینگلوسیکسن انگریزی اور جدید انگریزی کے درمیان کی ایک خود ساختہ زبان استعمال کی جو بہت بھونڈی تھی تو اسکاٹ کی اس کاوش کو کسی ایک نے بھی نہیں سراہا۔ اسی طرح شرر کے ہاں اکثر عشقیہ یا رزمیہ مکالمے تو بالکل مضحکہ خیز ہو کر رہ گئے ہیں۔ وہ سرے سے یہ جانتے ہی نہیں کہ برمحل عشقیہ گفتگو اور میدانِ جنگ کی گفتگو کیسے رقم کی جائے۔

شرر کے تاریخی ناولوں کی سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ وہ اپنے معاشرتی اور سماجی شعور کا مقصد پہلے طے کرتے ہیں اور اس کے بعد اس مقصد کی تکمیل کے لیے کوئی واقعہ بُنتے ہیں، جس کی تاریخ سے ضمنی شہادت ملتی ہے۔ محققانہ تاریخی شعور ان کے ہاں ناپید ہے۔ اب سوال یہ اُٹھتا ہے کہ فردوس بریں کیوں شرر کی تمام ناولوں سے زیادہ پُراثر ہے۔ عام طور پر یہ جواب دیا جاتا ہے کہ یہ اثر اس ناول کی کردار نگاری کی وجہ سے ہے۔ یہ رائے درست نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فردوس بریں میں ناول کے فن کے تمام اجزاء متحد ہو کر ایک مکمل شاعرانہ اور ایک دلکش عالم (*atmosphere*) پیدا کر گئے ہیں۔ جس میں ناول کی فضا اور ان کا اسلوب نمایاں ہے۔ جب کہ مقصد کی تکمیل کے لیے انھیں کوئی واقعہ نہیں گھڑنا پڑا۔ تاریخ میں یہ واقعہ موجود تھا۔ اس کے ارد گرد شرر نے جو دنیا بنائی وہ ان کی اور ناولوں کی دنیا کی طرح محض طلسماتی نہیں۔ فردوس بریں بڑا دلکش خواب ہے اور خواب کا عالم پیدا کرنے کی دلکش مثال ہے۔

یورپ میں تاریخی ناول نگاری کو سر والٹر سکاٹ نے پروان چڑھایا۔ ان کی پیروی میں اس فن کی عظمت کو الگزینڈر ڈوما اور وکٹر ہیوگو نے برقرار رکھا۔ اردو ادب میں تاریخی ناول نگاروں میں عبدالحلیم شرر سے لے کر نسیم حجازی، قاضی عبدالستار، شمس الرحمن فاروقی اور مرزا حامد بیگ تک بے شمار تاریخی ناول لکھے گئے ہیں۔ شرر کے تاریخی ناولوں پر وقتاً فوقتاً جو اعتراض کیے گئے ہیں ان کا خلاصہ یہ ہے کہ

۱۔ شرر کے تاریخی ناول ناظر کو دس پانچ صدی پیچھے لے جاتے ہیں اور شرر ان واقعات کی ایسی تصویر نہیں کھینچ سکتے جو اصل سے مطابقت رکھتی ہو۔

۲۔ ان ناولوں میں ہیرو اور ہیروئن ایک سے ہیں۔ وہ سب من چلے بھی ہیں اور مہذب بھی ہیں۔ اگر کوئی فرق ہے تو لباس کا۔ منصور کے جسم پر افغانی لباس ہے۔ عزیز کے جسم پر ترکی اور زیاد کے جسم پر عربی لیکن ان سب میں ایسی گہری مشابہت ہے کہ سب سگے بھائی معلوم ہوتے ہیں۔ فردوس بریں کے علاوہ شرر کے یہاں تاریخ کے زندہ کردار مردہ اور بے جان ہیں۔

تاریخی ناول کی جگہ وہاں ہوتی ہے جہاں تاریخ کے صفحے سادہ رہ گئے ہوں۔ زمانے کے ہاتھوں جو واقعات مدھم پڑ چکے ہوں اور شخصیتیں دھندلی پڑ چکی ہوں انہیں ناول میں اجاگر کر کے پیش کیا جا سکتا ہے، جیسے کئی چاند تھے سرِ آسماں از شمس الرحمن فاروقی اور انارکلی از مرزا حامد بیگ میں ہوا۔ لیکن جہاں تاریخ کا آفتاب خود نصف النہار پر چمک رہا ہو وہاں ناول کی شمع جلانا آپ اپنا مضحکہ اڑانا ہے۔ اکثر کردار شرر کی زبان سے بولتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مصنف پردے کی آڑ میں بیٹھا ہے اور کریکٹر اپنا پارٹ ادا کر رہے ہیں۔ شرر کی ایک اور خامی دوسری قوموں اور تمدنوں کے متعلق ان کی تنگ نظری ہے مثلاً فلورا فلورنڈا میں تعصّبات کو جا بجا داخل کر دیتے ہیں۔ اسے سر والٹر اسکاٹ کے ناول :طلسمان کا ردِ عمل بھی کہا جا سکتا ہے۔

ناول نگاری کے محرکات کا ذکر کرتے ہوئے بات کی گئی کہ کسی ریل کے سفر میں یورپ سے واپسی پر عبدالحلیم شرر کو والٹر اسکاٹ کا ناول طلسمان پڑھنے کا اتفاق ہوا تو انہیں اس پر غصہ آیا کہ اس ناول میں اسلام اور اسلام کے تصوّرات کی غلط مصوّری کی گئی ہے۔ چنانچہ اُنھوں نے تہیہ کر لیا کہ وہ صلیبی جنگوں پر ایک ناول لکھ کر اسلام اور اس کے جانبازوں کی عظمت کو نمایاں کریں گے۔ ان کی تاریخی ناول نگاری کے اس واحد محرک کا ذکر شرر کے اکثر نقادوں نے کیا ہے۔ فردوس بریں اس لحاظ سے ان کا واحد ناول ہے، جس میں نہ تاریخ کا چہرہ داغدار نظر آتا ہے اور نہ کسی تاریخی شخصیت کا دامن تار تار۔ فردوس بریں کے اس عیب سے بچے رہنے کی وجہ یہ ہے کہ شرر نے اس ناول میں تاریخ کے جس واقعہ کو موضوع بنایا ہے اس میں بجائے خود یہ صلاحیت موجود تھی کہ اس میں زیب داستان کے لیے کچھ بڑھائے بغیر اتار چڑھاؤ پیدا کیے جا سکتے تھے، جو قصّے کو پرتاثیر اور دلچسپ بناتے ہیں۔ موضوع ہے پانچویں صدی ہجری میں مسلمانوں میں پیدا ہونے والا ''باطنیہ فرقہ'' جو دنیائے اسلام کے لیے ایک فتنہ بن کر سامنے آیا۔ اس فرقے نے دنیائے اسلام کی قدر آور شخصیات کو قتل کر کے اپنے مقاصد حاصل کرنے شروع کیے اور اسی طرح ختم ہوا جس طرح ہر طوفان ختم ہوتا ہے۔ شرر نے تاریخی حقائق میں سے فرقہ باطنیہ کے وہ

اصول نکال کر ناول میں پیش کیے جو ان کی تحریک کی اساس سمجھے جاتے ہیں۔ پھر کہانی کا تانا بانا کچھ ایسے بنا کہ تمام واقعات اور تاریخی حقائق خوبصورتی سے قاری تک پہنچ جاتے ہیں۔ ناول کا مرکزی خیال یہ ہے کہ : حسین اپنی منگیتر زمرد کو لے کر حج پر نکلتا ہے۔ زمرد فرقہ باطنیہ کے کارندوں کے ذریعے ارضی جنت میں حُور بنا کر پہنچا دی جاتی ہیں۔ حسین محبت کے ہاتھوں مجبور ہو کر فرقہ باطنہ کا آلہ کار بنتا ہے۔ زمرد، بلغان خاتون کو حملے کی دعوت دیتی ہے۔ اس کے بعد ہلا کو خان ارضی جنت کو اجاڑ دیتا ہے اور فرقہ باطنیہ کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ پلاٹ بہت چست ہے۔ عجمی سرزمین سے تعلق رکھتا ہے۔ جس میں مذہبی، تاریخی اور اخلاقی واقعات کو یکجا کر دیا گیا ہے۔ ناول کے نو ابواب ہیں۔ قصّے کو آگے بڑھانے، اسے آخری حصّے تک قائم رکھنے، امید و بیم، جذبات اور سکون کے جذبات کو ابھارنے کا کام بڑی چابکدستی سے کیا گیا ہے۔ قصّے کے آغاز سے انجام تک قاری کے دل میں یہ سوال ابھرتا رہتا ہے کہ اس کے بعد کیا ہوا؟

آٹھواں باب ''افشائے راز'' ہے۔ اس باب میں پچھلے ابواب میں پیدا ہونے والی الجھنوں کو سلجھایا گیا ہے۔ اس ناول میں شرر نے واقعات کی کڑیاں ملانے کے لیے بعض اوقات تخیل کا سہارا بھی لیا ہے۔ حسین، زمرد، شیخ علی وجودی اور بلغان خاتون جیسے کرداروں کے علاوہ فردوس بریں کے اہم کرداروں میں مردہ کردار بھی ہیں، جو بظاہر مردہ ہیں مگر شرر نے ان کو ہماری سوسائٹی کا فرد بنا کر پیش کیا ہے۔ زمرد کے بھائی موسیٰ کا کردار اس کی بہترین مثال ہے۔ ایسے کرداروں سے ناول کی دلچسپی مزید بڑھتی ہے۔

شرر کی مکالمہ نگاری پر نقادانِ فن میں اختلاف پایا جاتا ہے اور یہ بات زیادہ سننے میں آتی ہے کہ شرر بنیادی طور پر مکالمہ نگاری کے اصولوں سے ناواقف ہیں لیکن فردوس بریں میں ایسی خامیاں کم ہیں۔ بہ طور مذہبی عالم شرر علماء مذہب کے طرزِ تعلیم اور استدلالانہ انداز کی نقل خوب اتارتے ہیں۔ ان کے مکالموں کی بڑی خوبی یہ ہے کہ ان کے کردار بلحاظ مراتب زبان بولتے ہیں۔ فردوس بریں کے مکالمے دلچسپ ہیں اور قصّے سے اس طرح جڑے ہوئے ہیں کہ اگر ان کو قصّہ سے الگ کر دیا جائے تو کہانی کا لطف جاتا رہتا ہے۔ چند ابواب میں البتہ گھٹیا مکالمہ نگاری کی مثالیں بھی مل جاتی ہیں۔ مثلاً حسین اور زمرد کے درمیان مکالمات میں بار بار خواہ مخواہ ایک دوسرے سے محبت جتانے کا رجحان اور بعض جگہ مذہب اور فلسفہ کی بحث کھٹکتی ہے۔ بے شک کچھ خرابی منظر نگاری میں بھی ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان کے ہاں قدرتی مشاہدہ کی کمی ہے۔ ان کے بیانات سنے سنائے یا کتابی ہیں۔ ناول کی جنگوں میں مرثیوں کی جنگوں کا اثر دکھائی دیتا ہے۔ جنت کی مرقع نگاری اچھی ہے۔ لیکن جنت چونکہ کسی نے دیکھی نہیں اس لیے جو جی میں آئے مرقع نگاری کی جا سکتی ہے۔ اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

> ''اس ناول فردوس بریں میں جو بنیادی رمز استعمال کیے گئے ہیں وہ نور و ظلمت اور جسم و روح ہیں۔ اسی لیے حقیقت اعلیٰ کو، جو انسان کے خیال کے نُور سے منزہ ہے، نورالانوار کہا گیا ہے۔ شیخ علی وجودی برزخ کہے جاتے ہیں، اس لیے کہ وہ عالم لاہوت اکبر اور ناسوت کے درمیان اپنا وجود رکھتے ہیں۔ وادی ایمن اور طورِ معنی، جیسے القاب بھی نور کے اسی رمز سے ملحق ہیں، اور ناول کے غالب موضوع سے اندرونی وابستگیاں *interconnections* رکھتے ہیں۔ ان دونوں کرداروں کے بارے میں ایک سے زائد بار کہا گیا ہے کہ وہ دریائے نور وحدت و کثرت کے شناور ہیں۔''

دوسرا رمز اشیاء کے ظاہر و باطن کا ہے۔ چنانچہ شیخ وجودی کی زبان سے کہلوایا گیا ہے:

''موسیٰ اور خضر کا واقعہ ہر وقت پیش نظر رکھ اور یقین کر لے کہ ہر ظاہر کا ایک باطن ہے، نتائج ہمیشہ باطن پر مرتّب ہوتے ہیں۔ ظاہر پرست رموزِ فطرت کو نہیں سمجھ سکتے... جن کاموں کی تعمیل خضر نے کی، اور جن میں موسیٰ سے مدد لی، ان کا باطنی پہلو صرف خضر کے دل میں تھا۔ اور موسیٰ کی نیت میں وہ قطعی سامی تھے۔ مگر کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ موسیٰ نے گناہ کیا اور اتنے بڑے کبار میں شریک ہوئے۔'' (۳۸)

تخلیقی سطح پر ناول کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلا حصّہ فردوس بریں میں داخلے اور نفوذ سے متعلق ہے اور دوسرا اس سے اخراج اور اسے مسترد کر دینے سے، یعنی ناول میں ایک کیفیت یا حالت صعود کی ہے اور دوسری سقوط اور انہدام کی۔ پہلے حصّے میں فردوس بریں کا ایک گمراہ کن نقش یا التباس *illusion* قائم کیا گیا ہے، جو دراصل چربہ ہے ان تمام جسمانی اور حسی لذائذ اور دلفریبیوں کا، جو جنت کے روایتی اور مسلمہ کردار سے وابستہ ہیں اور پھر اس نقش کی بے حقیقتی اور اس کی شکست و ریخت کا منظر سامنے لایا گیا ہے۔ فردوس بریں میں داخلے کی شرط اولیں لابدی مادے کی کثافت سے جسم کا تطہیر حاصل کر لینا ہے۔ جس قدر جسم یہ تطہیر حاصل کر لے گا، اسی نسبت سے وہ اس کائنات میں رسائی پا سکے گا۔

فردوس بریں میں جنت کا اولین نقش اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

''کوہستان اور درندوں کے مسکن کے نیچے ایک نہایت ہی وسیع، عالی شان اور بارونق مکان نظر آیا جس میں ہر طرف کافوری شمعیں تھیں۔ عود لوبان سلگ رہا تھا اور دیوار پر طلائی رنگ پھیر کے نقش اور شیشے کے ٹکڑے جڑے تھے جس پر شمعوں کا عکس پڑ کے ایک عجیب عالم پیدا کر رہا تھا۔ حسین اس تمام سامان عیش کو دیکھ کر مبہوت و خود رفتہ ہو گیا اور ایک بے صبری کے جوش میں چلّا اٹھا کیا فردوس بریں یہی ہے؟'' (۳۹)

دوسرا اور اس سے زیادہ بھرپور اور تیکھا نقش یوں ابھارا گیا ہے:

''وہاں جا کے دیکھا تو اور حیرت ہوئی۔ پانی کے پاس ہی سبزے کا ایک پتلا اور برابر حاشیہ چھوڑ کے شگفتہ اور خوش رنگ پھولوں کا سلسلہ شروع ہو گیا ہے، جو نہر کے دونوں جانب تا حدِ نظر پھیلتے چلے گئے ہیں... سارا مرغزار اور ساری وادی جو کوسوں تک پھیلی ہوئی ہے، اور جسے خوبصورت، متوازی اور سرسبز و شاداب پہاڑوں نے اپنے حلقے میں کر لیا ہے۔ از سر تا پا ان چمنوں اور پھولوں سے بھری ہوئی ہے؛ اور مختلف نہریں جو آبشاروں کی شان سے اور پانی کی چادریں بن بن کے پہاڑوں سے اتری ہوئی ہیں۔ ان ہی چمنوں اور نہروں کے درمیان جا بجا بہہ رہی ہیں... یہ نہریں زبان حال سے پکار پکار کر کہہ رہی ہیں کہ ہم ہی تسنیم و سلسبیل ہیں... ان ہی چمنوں میں جا بجا نہروں کے کنارے سونے چاندی کے تخت بچھے ہیں، جن پر ریشمی پھول دار کپڑوں کا فرش ہے۔ لوگ پُر تکلف گاؤ تکیوں سے پیٹھ لگائے دل فریب اور ہوش ربا کم سن لڑکوں کو پہلو میں لیے بیٹھے ہیں اور جنت کی بے فکریوں سے لطف اٹھا رہے ہیں۔ خوبصورت، آفتِ روزگار لڑکے کہیں تو سامنے دست بستہ کھڑے ہیں اور کہیں نہایت ہی دل فریب حرکتوں سے ساقی گری کرتے ہیں۔'' (۴۰)

یوں فردوس بریں کی نقش گری میں شرر نے جزئیات نگاری کرتے ہوئے اپنے تخیل کی قوت پر بھروسہ کر کے اس

اصل جنت کا ہو بہو چربہ اتارنے کی کوشش کی ہے، جو عام معتقدات کا ایک حصّہ ہے۔ یعنی جس پر انسان مدتوں سے یقین کرتا چلا آیا ہے۔ یہاں تمام تر زور حسّی لذات پر ہے۔ افشائے راز اور انتقام ناول کے یہ دونوں ابواب ایک دوسرے سے منسلک اور ہم رشتہ ہیں۔ پہلے باب میں فردوس بریں کا عقدہ کھلتا ہے، اور اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک مصنوعی جنّت ہے، جسے رکن الدین خورشاہ کے بل بوتے پر تشکیل دیا گیا ہے۔ اس کی منظر نگاری سادہ منظر نگاری کا اسلوب لاجواب ہے۔

ناول کے شروع میں فردوس بریں کا جو فریب کن نقش اجاگر کیا گیا تھا، اُس کا انہدام (*demolition*) سب سے آخری باب میں سامنے لایا جاتا ہے۔ موت اور تباہی کا یہ منظر جس کی مادی تجسیم یہاں پیش کی گئی ہے، ایک طرح کی ڈرامائی کیفیت کا حامل ہے۔ کیوں کہ یہاں چہروں پر پڑے ہوئے نقاب بڑی بی دردی کے ساتھ نوچ نوچ کر علاحدہ کر دیے جاتے ہیں؛ شیخ علی وجودی، شیخ الجب اور کاظم جنونی کو چُن چُن کر موت کے گھاٹ اتار دیا جاتا ہے، جس کی منظر نگاری اور بیان شرر کے علاوہ کسی اور کے بس کی بات نہ تھی۔ منظر ملاحظہ ہو:

> ''اور یہاں یہ ہوا کہ جب قلعہ آدمیوں سے خالی ہو گیا تو تاتاری لٹیرے دولت لوٹنے، محلوں کو کھودنے اور آگ لگانے میں مشغول ہو گئے۔ محل اور جنّتن میں ہر جگہ آگ لگا دی گئی۔ وہ قصر اور کوشکیں کھود کے زمین کے برابر کر دی گئیں اور باغ اور محل، جو جنت بنے ہوئے تھے، اور جنت ہی سمجھے جاتے تھے، محض مٹی اور اینٹوں کے ڈھیر رہ گئے اور تاتاریوں نے انھیں آناًفاناً ایسا کر دیا کہ نہ کوئی رہنے والا تھا اور نہ رونے والا۔''(۴۱)

یہ انہدام فن کارانہ طریقے سے سامنے لایا گیا ہے۔ اس ناول کی فضا ایک پرچھائیں کی دنیا *shadow world* کی سی ہے، جو ٹھوس اور مادی کائنات اور فریب کن کائنات کے مابین ایک غیر متزلزل یعنی *unstable* توازن رکھتی ہے اور ہمارے ردِ عمل کو بڑی حد تک غیر متعین بناتی ہے۔ یہ معمولی کام نہ تھا، جو شرر نے اپنے منفرد اسلوب سے کر دکھایا۔

شرر خالص لکھنو کی پیداوار تھے اس لیے لکھنوی تہذیب کا زوال ان کے لیے اذیت کا باعث ہے۔ لیکن دلچسپ اور دلکش جیسے معاشرتی اور سماجی ناولوں میں شرر کا قلم کیوں جادو نہ جگا سکا اس کی توضیح علی عباس حسینی نے یوں کی ہے:

> ''یہ مسلمہ امر ہے کہ تاریخی ناول لکھنے والا اپنے عصر کی مرقع کشی نہیں کر سکتا ان کے تمام معاشرتی ناول دلکش، دلچسپ، خوفناک محبت، دربار حرام پور، آغا صادق، بدر النساء کی مصیبت وغیرہ خیالی ہیں۔ انھیں حقیقت سے بہت کم لگاؤ ہے۔ نہ تو وہ ہماری معاشرت کے صحیح فوٹو ہیں اور نہ ہی ان میں کوئی ایسا کردار ہے جو ادب میں تلمیحی حیثیت حاصل کر سکتا ہے۔''(۴۲)

کمزور کردار نگاری اور اصلاحی رجحان کے غلبہ نے شرر کے معاشرتی موضوعات کے حامل ناولوں کو محض قصّہ تک محدود کر دیا ہے۔ شرر جہالت، توہم پرستی، پردے کی سختیوں اور فرسودہ خیالات و رسومات کے سخت مخالف ہیں۔ مثلاً اپنے ناول بدر النساء کی مصیبت میں پردہ کی سختی سے پابندی کو ہدف بنایا ہے اور اسے سماج میں آگے بڑھنے میں رکاوٹ سمجھا ہے۔ موضوع کے ساتھ ناول نگار کا اسلوب مکالمات میں تغیر پذیر ہو جاتا ہے۔ اسی لیے مکالمے بھی ناول کا بہت اہم جزو ہوتے ہیں۔ مکالمے کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ نیم ادبی زبان ہوتی ہے۔ شرر کے یہاں اکثر نفسیات کے عین مطابق مکالمے پائے

جاتے ہیں بہ طور خاص پر فردوس بریں میں۔ زمرد ایک دیہاتی اور شرمیلی لڑکی ہے، جو اس کے مکالموں میں واضح ہو جاتا ہے۔ پھر مکالموں ہی کی بدولت آگے چل کر اس کی عقلمندی، منصوبہ بندی سب کچھ واضح ہو کر ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ اس کے علاوہ شرر نے اس ناول میں خود کلامی کے انداز سے استفادہ کیا ہے۔ خاص طور پر خود کلامی وہاں بہت خوبصورت ہے جب حسین، زمرد کی جدائی میں اپنے آپ سے سودائی کی طرح باتیں کرتا ہے۔ شیخ علی وجود کے مکالموں کے ذریعے ہی شرر نے اسے ایک بہت بڑی شخصیت سے نوازا ہے۔ شیخ علی وجودی اور حسین کے درمیان شرر نے جو گفتگو پیش کی ہے اس میں ادبیت، علمیت، پرکاری، شوخی اور جاذبیت سب کچھ ہے۔

ناول نگار اور شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ شرر مولوی بھی تھے۔ فردوس بریں میں یہ مولویت ان کے بڑے کام آئی ہے۔ جہاں کہیں مذہبی امور اور عقائد کے متعلق گفتگو ہوتی ہے شرر جاندار مکالمے پیش کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر شیخ علی وجودی کے مکالمے مولویت کے انداز سے پُر ہیں۔ شرر کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اگر وہ ناولوں کے اور پہلوؤں میں ناکام رہے تو اس کے برعکس منظر نگاری پر انھیں مکمل عبور حاصل ہے۔ مصنف قاری کے سامنے حقائق لانا چاہتا ہے تو وہ اس زمانے کی تصویریں پیش کرتا ہے۔ کرداروں کی کہانی کی رفتار میں شرر کے بیان کردہ مناظر بہت معاونت کرتے ہیں۔

شرر کے مناظر دو قسم کے ہوتے ہیں ایک وہ جو براہ راست موضوع سے تعلق رکھتے ہیں دوم جو براہ راست موضوع سے تعلق نہیں رکھتے، بلکہ اردگرد کے ماحول کو پیش کرتے ہیں۔ جنّت کے تباہی کا ایسا خطرناک منظر پیش کرتے ہیں کہ لڑائی کا شور وغل اور تباہی ہم محسوس کرتے ہیں۔

ناول کی فضاء میں متصوفانہ اصطلاحوں نے انوکھا رنگ پیدا کیا ہے۔ تصوّف کی ان اصطلاحوں کی وجہ سے ہمارا ذہن کبھی وحدت الوجود اور کبھی وحدت الشہود کی جانب جا نکلتا ہے۔ ناول شروع سے لے کر آخر تک شاعرانہ انداز میں تحریر کیا گیا ہے۔ اسی شعریت کا اثر ہے کہ ناول کے انداز تحریر میں ہر مقام پر رنگ و نور کے ہالے دکھائی دیتے ہیں۔

(iv) مرزا ہادی رُسوا ۱۸۹۹ء: لکھنوی بیانیہ شاعرانہ اسلوب

مرزا ہادی رسوا نے چار ناول لکھے اختری بیگم، ذات شریف، شریف زادہ اور امراؤ جان ادا۔ ایک ناول افشائے راز نامکمل رہ گیا۔ ''اختری بیگم'' ایک رئیس زادی اختری کے زیورات کا صندوقچہ گم ہونے اور اور اس کی تلاش کے بیان میں ہے۔ قصّے کی دلچسپی، سنسنی خیز یا جاسوسی قسم کی ہے۔ یہی حال ذاتِ شریف کا بھی ہے۔ جس میں ایک شریف بھولے بھالے نواب کو جادو ٹونے سے پھنسا کر لُوٹا گیا ہے۔ آخر میں راز کھلتا ہے۔ ناول کے ابواب طویل بیانات سے شروع ہوتے ہیں جو زبان دانی اور انشاء پردازی کا اچھا نمونہ ہیں۔ مگر زیادہ تر یہ بیانات قصّہ پر بھاری پڑتے ہیں اور بلا ضرورت معلوم ہوتے ہیں۔ ان کا مقصد اسی طرح ''سماں باندھنا'' ہے جیسا کہ غیر ادبی ناولوں میں رسماً ہوتا ہے۔

سب واقعات کا بیانیہ اور کردار کچھ سنسنی تو پیدا کرتے ہیں مگر غور سے دیکھنے پر پھیکے، بے اثر اور غیر تخیلی معلوم ہوتے ہیں۔ شریف زادہ دوسری قسم کی چیز ہے۔ اس میں رُسوا نے ایک آئیڈیل شخص مرزا عابد حسین پیش کیا ہے جو ترقی کر کے

انجینئر ہو جاتے ہیں۔ اپنے بچوں کو اعلیٰ مقامات پر پہنچاتے ہیں۔ ان کے ایک دوست مرزا جعفر حسین کا بھی یہی حال ہے۔ پڑھنے میں ناول نہایت خشک ہے۔ پوری ناول ریاضی کی ایک شکل ہے۔ ہر چیز با قاعدہ نپی تُلی اور ایسی ہی خشک بھی ہے جیسے کہ ریاضی کا کوئی عمل ہو۔ پوری ناول پر تمثیلیت طاری ہے مگر نذیر احمد سے یکسر مختلف۔ اس لیے کہ ذات شریف ایک نفسیاتی مطالعہ ہے تمثیل کے انداز کا۔ یوں مرزا رسوا کے شاہکار ناول امراؤ جان ادا کے علاوہ دیگر ناولوں میں ان کے اسلوب کے تجزیئے کے حوالے سے کوئی خاص بات دیکھنے کو نہیں ملتی سوائے ان کے نامکمل ناول افشائے راز کے دیباچے کے۔ جس میں انھوں نے اپنے اسلوب کے حوالے سے چند باتیں کی ہیں۔ ملاحظہ ہوں:

''نیازمند کو نہ اس زمانے کا طرز تحریر پسند ہے اور نہ اس کے لکھنے کی لیاقت اور آپ بھی لکھئے تو اس طرح لکھئے جس طرح ہم آپ باتیں کرتے ہیں نہ کہ اس عبارت میں جو کسی انگریزی کتاب کا لفظی ترجمہ معلوم ہو اور وہ بھی ایسا کہ مطلب دل میں اور لفظیں کتاب میں۔،،(۴۳)

آگے چل کر انھوں نے ناول میں برتی جانے والی زبان اور اسلوب سے متعلق لکھا ہے:

''طرز تحریر جیسا کہ آپ کو معلوم ہے نہ ایسا عالمانہ (ہو) جسے اکثر صاحب ٹھیٹھ اردو کہتے ہیں اور نہ ایسا مغلق کہ کوئی سمجھ نہ سکے۔،،(۴۴)

اب آئیے مرزا رُسوا کے شاہکار ناول :امراؤ جان ادا کی جانب، جو ۱۸۹۹ء میں شائع ہوا۔ امراؤ جان ادا میں نہ تو کوئی سنسنی خیزی ہے اور ہے نہ کوئی جاسوسی تلاش۔ ایک طوائف کا سیدھا سادا حال ہے جو اس نے ناول نگار کے رُوبرو خود بیان کیا ہے۔ وہ ایک غریب مسلمان کی لڑکی تھی جو فیض آباد میں بہو بیگم صاحبہ کے مقبرے پر جمعدار تھے۔

پڑوس میں ایک بدمعاش دلاور خاں رہتا تھا جس کے ایک دفعہ گرفتار ہونے پر جمعدار نے اس کے چال چلن کی بابت سچی سچی باتیں کچہری میں کہہ دی تھیں۔ دلاور خاں قید ہو گیا تھا اور چھوٹنے کے بعد جمعدار سے بدلہ لینے پر تُلا تھا۔ ایک دن جمعدار کی آٹھ برس کی لڑکی امیرن کو پہلے اپنے گھر میں بند کیا اور پھر رات میں گاڑی پر ڈال کر اس ارادے سے لے چلا کہ اس کو مار مور کر کہیں ڈال دے گا۔ گاڑی پر اس کے ساتھ اس کا ایک دوست پیر بخش تھا جس نے صلاح دی کہ امیرن کو لکھنؤ میں کہیں بیچ ڈالا جائے۔ یوں ننھی امیرن لکھنؤ کے چکلے میں پہنچ گئی۔

خانم کے ہاں پہنچ کر امراؤ جان کو پہلی بار جسم فروشی کے کاروبار کے اُتار چڑھاؤ کا اندازہ ہوا۔ مرزا رسوا نے اس ماحول کا جو نقشہ کھینچا ہے، وہ مشاہدے کی صحت اور جزئیات نگاری کے لحاظ سے بیانیہ کے فن پر قدرت کی دلیل ہے۔

امراؤ جان ادا ۱۸۹۹ء میں شائع ہوا۔ یوں اس ناول کی اشاعت کو ۲۰۲۰ء میں ایک سو اکیس سال مکمل ہو گئے، لیکن تاحال امراؤ جان ادا کے موضوع سے متعلق نقادوں کے درمیان اختلاف رائے پایا جاتا ہے۔ ایک تو وہ نقاد ہیں جو اسے طوائف کی کہانی کہتے ہیں۔ ان میں علی عباس حسینی، ڈاکٹر محمد صادق اور ڈاکٹر سہیل بخاری کے نام نمایاں ہیں۔ جبکہ خورشید الاسلام کے نزدیک امراؤ جان ادا کا موضوع زوال ہے۔ یہ زوال ایک خاص معاشرت کا ہے اور وہ معاشرت اودھ کے چند شہروں تک محدود ہے۔ ڈاکٹر عبدالاسلام کا کہنا ہے کہ اس ناول میں صرف ایک طوائف کی داستان ہی نہیں ملتی۔

طوائف کی زندگی محض ایک وسیلہ ہے جس کے ذریعے رُسوا، واجد علی شاہ کے لکھنؤ کی تصویر پیش کرتے ہیں۔

مرزا رسوا کا لکھنؤ وہ لکھنؤ تھا جس میں طوائف کو مرکزی حیثیت حاصل تھی۔ طوائف کا کوٹھا ایک درس گاہ کی حیثیت اختیار کر گیا تھا۔ یوں مرزا رسوا کو ایک ایسا کردار ہاتھ آیا جس کی بدولت وہ لکھنؤ کے مختلف طبقوں کی زندگی پیش کر سکتے تھے۔ اور زوال آمادہ لکھنؤ کی تصویر کشی ممکن تھی۔ مرزا رسوا نے خانم کے کوٹھے پر جو تماش بین دکھائے ہیں اُن میں سے بھی ہر ایک معاشرے کے کسی نہ کسی طبقے کا ترجمان ہے۔ کوٹھے کے حوالے سے ایک رائے تو یہ ہے کہ امراؤ جان ادا واقعی لکھنؤ کی ایک طوائف تھی۔ اس نقطۂ نظر کے حامل لوگوں میں علی عباس حسینی، مشیر احمد علی، تمکین کاظمی، ڈاکٹر قمر رئیس اور ڈاکٹر سہیل بخاری کے نام نمایاں ہیں۔ مشیر احمد علی کی کہی یہ بات بھی سننے کو ملی کہ اس ناول کی اشاعت کے بعد مرزا نے ایک نسخہ امراؤ جان ادا کی خدمت میں تحفتاً بھیجا تھا۔ تمکین کاظمی نے یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ مرزا رسوا نے خود بتایا تھا کہ امراؤ جان ادا واقعی ایک عورت تھی اور یہ قصّہ سچا ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے تو لکھنؤ سے امراؤ جان ادا کی ایک فوٹو بھی ڈھونڈ نکالی تھی، جو انھوں نے اردو اکادمی دہلی کے رسالہ : 'ایوانِ اردو' میں شائع کروادی تھی۔ کتاب کے پچیس ابواب ہیں۔ پہلے باب میں ایک مشاعرے کا بیان ہے اس کے متوازی آخری باب میں امراؤ جان ادا اپنی زندگی کے تمام تجربات کی روشنی میں فلسفہ زندگی پیش کرتی ہے۔ ان دونوں ابواب کے درمیان پورا قصّہ ہے۔ خانم کے چکلے کے حالات اور امراؤ جان ادا کے ایک نوچی کے طور پر بیٹھنے کے حالات میں بھی ایک تناسب ہے۔ ان دو طرفہ حد بندیوں کے درمیان پلاٹ کے واقعات تین محرابوں کی طرح نظر آتے ہیں۔ پہلی محراب امراؤ جان ادا کے فیضو کے ساتھ بھاگنے سے شروع ہو کر کانپور میں قیام اور لکھنؤ آنے تک کے واقعات سے بنتی ہے دوسری لکھنؤ میں شاہ اودھ کے دربار سے لے کر غدر کے واقعات پر مشتمل ہے اور تیسری فیض آباد میں قیام سے شروع ہو کر امراؤ جان ادا کے بھائی اور ماں سے اچانک ملاقات اور لکھنؤ واپس آنے تک کے واقعات سے ترتیب پاتی ہے۔

رُسوا کی منطق میں دلچسپی نے ہر ہر باب کی نہایت منطقی ساخت پیدا کی، جو اُن کے اسلوب کی بنیاد ہے۔ ان عمدگی سے تراشے ہوئے نگوں کی جڑائی پر نظر ڈالیے تو وہی تناسب تنوع ہم آہنگی اور اتحاد نظر آئیں گے جس نے امراؤ جان ادا کو اردو کا پہلا عالمی معیار کا ناول بنا دیا۔ اس ناول کی ساخت میں ایک خاص قسم کا اُتار چڑھاؤ ہے جو موسیقی کے اوزان کی مناسبت سے سمجھا جا سکتا ہے۔ یہاں جیسے ایک راگ ہے جو امراؤ کے قصّے کے ساتھ دھیمے سُروں میں شروع ہوتا ہے اور ساری فضا کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ یہ اثر امراؤ کے فیضو کے ساتھ فرار ہونے سے لے کر فیض آباد پہنچنے تک چلتا ہے مگر فیض آباد میں قیام کے آخری دنوں میں اُس میں سے درد اُبل پڑتا ہے۔ ضبط کے بندھن ٹوٹنے لگتے ہیں۔

ناول نگاری کا کوئی پہلو نظر انداز نہیں ہوا۔ یہ ناول طرزِ ادا / اسلوبیاتی خوبیوں سے مالا مال ہے۔ سرشار مکالمے اچھے لکھ لیتے ہیں اور ان کے ذریعے اپنے کردار کو زندہ کر لیتے ہیں۔ شرر بیانات میں اپنا زورِ طبع دکھاتے ہیں اور ماحول کو زندہ کر لیتے ہیں مگر رسوا دونوں معاملات میں ان دونوں سے بڑھ کر ہیں۔ امراؤ جان ادا میں بیانات اور مکالموں کے درمیان لطیف توازن ہے۔ مثلاً خانم کے گھر کے بیان میں امراؤ جان کہتی ہے کہ خانم کا مکان تو آپ کو یاد ہوگا؟ کس قدر وسیع تھا، کتنے کمرے تھے۔ ان سب میں رنڈیاں رہتی تھیں۔ بسم اللہ، خورشید میری ہم نشین تھیں۔ ان کی ابھی رنڈیوں میں گنتی نہ تھی۔ ان کے علاوہ دس

گیارہ ایسی تھیں جو الگ الگ کمروں میں رہتی تھیں۔ ہر ایک کا عملہ جدا تھا۔ ناول کی ہیروئن اپنے ماضی کی سرگزشت ایک یادداشت کی صورت میں پیش کرتی ہے، یہ تکنیک کسی حد تک اُسی طرح کی ہے، جیسے ناول نویسی کے ابتدائی دور میں انگریزی زبان میں ناول کے خطوط کی شکل میں سامنے لایا جاتا تھا۔ امراؤ جان اس یادداشت کو ماضی کے آئینے میں جڑ کر دہراتی ہے اور بیچ بیچ میں مصنف اس سے استفسار کرتے چلے جاتے ہیں۔ ناول میں بیشتر واحد متکلم کا صیغہ استعمال کیا گیا ہے۔ مزید برآں اس کا اختتام ایک طویل تبصرے پر مشتمل ہے۔ صفحہ ۲۵۶ تا ۳۱۳، جس میں ہیروئن اپنے حالات گزشتہ اور واقعات پارینہ کے منتشر اجزاء کو سمیٹ کر ان پر ایک فیصلہ کن نظر ڈالتی ہے۔ بعض اخلاقی ضابطوں اور تعمیرات سے اپنے سروکار کو ظاہر کرتی ہے اور اپنا حتمی محاکمہ بھی سناتی ہے۔

پورے ناول کے ڈھانچے میں ناول نگار کی موجودگی اوّل تا آخر رہتی ہے۔ اسی سے یہ سوال اٹھا کہ کیا امراؤ جان حقیقی کردار تھا؟ ناول کے کرداروں کی پیش کش میں جزئیات نگاری کا خاص اہتمام ملحوظ رکھا گیا ہے۔ جس کی وجہ سے ہر تصویر کے خد و خال روشن اور جاذب نظر معلوم ہوتے ہیں اور اس میں ایک طرح کی قطعیت محسوس ہوتی ہے۔ نواب سلطان صاحب کا تعارف۔ یوں تو طنز و مزاح کے حربوں سے مرزا رسوا جگہ جگہ کام لیتے ہی ہیں لیکن بعض دفعہ ڈرامائی صورت حال پیدا کرنے میں انھیں بڑی مہارت حاصل ہے۔ بیانیہ کے دوران اُنھوں نے ڈرامہ ترتیب دیا ہے جس میں بسم اللہ جان اور ان پر صدق دل سے لٹو ہونے والے مولوی صاحب خاص کردار ہیں اور انہیں ایک ایسے مخمصے میں گرفتار دکھایا گیا ہے، جس کی وجہ سے ان کی جان پر بن گئی ہے۔ مولوی صاحب کو اس طرح متعارف کرایا گیا ہے:

> ''سچے عاشقوں میں ایک مولوی صاحب کا بھی چہرہ تھا۔ ایسے ویسے مولوی نہ تھے۔ عربی کی اونچی اونچی کتابوں کا درس دیتے تھے۔ دور دور سے لوگ ان سے پڑھنے آتے تھے۔ معقولات میں ان کا مثل و نظیر نہ تھا۔ جس زمانے کا میں ذکر کرتی ہوں، سن شریف ستّر سے کچھ کم ہی ہوگا۔ نورانی چہرہ، سفید داڑھی، سر منڈا ہوا اس پر عمامہ، عبائے شریف عصائے مبارک۔ ان کی صورت دیکھ کر کوئی نہیں کہہ سکتا تھا کہ آپ ایک چھٹی ہوئی شوخ نوجوان رنڈی پر عاشق ہیں اور اس طرح عاشق ہیں۔،، (۴۵)

لاجواب منظر کشی اور بیانیہ کے فن پر قدرت کی ایک مثال اُن بیگم صاحبہ کے باغیچے کے بیان میں نظر آتی ہے جو فی الاصل رام دئی تھی لیکن اب سلطان صاحب سے شادی رچا کر سلطان بیگم بن گئی تھی۔ وہ شہر سے باہر رہتی تھی اور اس نے امراؤ جان ادا کے کانپور میں قیام کے دوران موسیقی میں اس کی شہرت سن کر اسے اپنے بچے کی سالگرہ کے موقع پر مجرے کے لیے بلوایا تھا۔ رام دئی کے باغیچے کے بیان سے ملتا جلتا ایک دوسرا نقش وہ ہے جب امراؤ جان ادا، اکبر علی خاں کی سرکردگی میں اربابِ نشاط کے ساتھ ایک پکنک پر گئی ہوئی ہے اور دوسروں سے بچھڑ کر ایک انجانے راستے پر چل پڑتی ہے۔

عیش باغ کے میلے میں جانے سے پہلے تمہید کے طور پر جو منظر کشی کی گئی ہے اس سے یہ محسوس کرانا مقصود ہے کہ خانم کے بالا خانے کی محدود فضا سے نکل کر باہر کھلی ہوا میں آ گئے ہیں۔ میلے میں جس جس طرح کے لوگوں سے سابقہ پڑتا ہے، اس سے ناول نگار کی ہر سطح اور قماش کے لوگوں سے پوری پوری واقفیت کا راز کھلتا ہے۔ نمونہ ملاحظہ ہو:

''اس میلے میں وہ بھیڑیں تھیں کہ اگر تھالی پھینکو تو سر ہی سر جائے۔ جا بجا کھلونوں والوں، مٹھائی والوں کی دکانیں خوانچہ والے، میوہ فروش، ہاروالے، تنبولی، ساقنیں غرض جو کچھ میلوں میں ہوتا ہے، سب کچھ تھا۔ مجھے تو کسی اور چیز سے کوئی کام نہیں، لوگوں کے چہرے دیکھنے کا ہمیشہ سے شوق ہے۔۔۔ایک صاحب ہیں کہ وہ اپنے تنزیب کے انگرکھے اور اودی صدری اور نکے دار ٹوپی، چست گھٹنّے اور مخملی چڑھویں جوتے پر اترائے چلے جاتے ہیں۔ کوئی صاحب ہیں صندلی رنگا ہوا دوپٹہ سر سے آڑا ترچھا باندھے ہوئے رنڈیوں کو گھورتے ہوئے پھرتے ہیں۔ ایک آئے تو ہیں میلہ دیکھنے مگر بہت ہی مکدّر چیں بہ جبیں کچھ چپکے چپکے بڑبڑاتے بھی جاتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ بیوی سے لڑ کے آئے ہیں۔'' (۴۶)

مرزا رُسوا کے اس ناول میں اسلوب کے ڈرامائی عناصر قاری کی دلچسپی کو متزلزل نہیں ہونے دیتے۔ ناول میں امراؤ جان کا دلاور خاں کے ہاتھوں اغوا کیا جانا، سلطان صاحب کا خانم کے بالا خانے پر ایک خاں صاحب کو طمانچہ مار کر زخمی کرنا، فیض علی کی معیت میں امراؤ جان کی گاڑی پر ڈاکوؤں کا حملہ، سلطان کی حویلی پر شب خون اور بازاری عورتوں کا میلے ٹھیلے میں اغوا ایک طرح سے میلوڈرامے کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ امراؤ جان ادا کو اپنے ہی وطن میں مُجرے کے لیے بلایا جاتا ہے۔ اُس کے اپنے گھر کے دروازے پر پھٹا ہوا ٹاٹ کا پردہ لٹکا ہوا تھا، جہاں اس کی ماں اور اس کا چھوٹا بھائی رہتے تھے۔ اب ان کی وہ حیثیت نہیں رہی تھی جو امراؤ جان ادا کے باپ کی زندگی میں تھی۔ ماں چراغ کی روشنی میں اس کا منہ اٹھا کر دیکھتی ہے تا کہ اسے پہچاننے کے سلسلے میں اپنی قیاس کے لیے اسے شہادت مل سکے۔ وقت کی گہری خلیج کو پھلانگ کر ماں اور بیٹی کی بازدید کا منظر لاجواب ہے۔ ایسے میں جگر لخت لخت کی جو کیفیت ہے، جذبات کے بندھن جس طرح ٹوٹتے نظر آتے ہیں اور امراؤ جان کی شخصیت اس موقع پر جس طرح تحلیل ہوتی دکھائی گئی ہے، وہ ناول کا ایک نہایت اہم باب ہے۔ اس کے فوراً بعد اس کا چھوٹا بھائی اس کے پاس پہنچتا ہے اور اُس رسوائی جو خود اسے اپنی بہن کی وجہ سے اُٹھانا پڑی تھی کی وجہ سے اسے قتل کرنے پر آمادہ نظر آتا ہے۔ یہاں ماں اور بھائی کے طرزِ عمل کا تضاد حد درجہ اذیت ناک ہے۔

نجی زندگی میں رسوا کو لاتعداد اشخاص سے واسطہ پڑا۔ ان کے سامنے بہت سے طبقے ہیں، جنھیں وہ ان کے رنگ میں انھیں کی بولی ٹھولی اور ان کے لب ولہجہ میں پیش کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ سادگی، پُرکاری، چستی کے ساتھ رنگینی اور رومان کے علاوہ امراؤ جان ادا میں شاعرانہ دل آویزی دیکھنے کو ملتی ہے۔ مختلف طبقات کے افراد کے اس فطری انداز کو برت کر رسوا نے اپنی حقیقت شناسی کا ثبوت دیا ہے۔ وہ کرداروں کی استعداد ذہنی کے مطابق کردار نگاری کر کے اتنا حقیقی بنا دیتے ہیں کہ لوگوں کو یقین نہیں آتا کہ فرضی ہوں گے۔ جس سے لگتا ہے کہ امراؤ جان کا کردار عالم امکان میں کبھی موجود رہا ہو، جیسا کہ تمکین کاظمی نے بتایا اور ڈاکٹر قمر رئیس نے ان کے کہے کی تائید کی۔

مرزا رُسوا نے خود کو ایک ہمہ دان راوی کے طور پر پیش کیا ہے۔ رسوا خود ایک کردار ہیں اور ان کا اپنا کردار اتنا ہی حقیقی اور واقعی ہے جتنا امراؤ جان کا کردار۔ اس کے علاوہ اس ناول میں ڈرامائی عناصر کی موجودگی سے مکالموں میں چُستی آ گئی ہے۔ مثلاً نواب سلطان کا غائب ہو جانا اور پھر اس وقت ملنا جب امراؤ جان مُجرے کے لیے ان کے ہاں جاتی ہے تو ''رام دئی'' ان کی بیگم کے روپ میں ملتی ہے اور عین مُجرے کی حالت میں ڈاکوؤں کا چھاپا پڑتا ہے۔ ان تمام کڑیوں کے منطقی ربط سے

واقعاتی تسلسل کے علاوہ منظر کشی ہے۔ محاکات کا حسن جاگ اٹھتا ہے۔

مرزا رُسوا کا اسلوب دھیما ہے۔ اُس میں جذباتیت نام کو نہیں۔ جذبات کی رنگین کیفیتیں ضرور ہیں۔ اس میں سادگی کی جگہ جو رنگینی ہے وہ اس ناول کی مجموعی فضا کا تقاضا ہے۔ ان کے مکالموں میں جو ادبیت ہے وہ ان کرداروں کی استعداد ذہنی کے مطابق ہے۔ مشاعرے ہوتے ہیں، غزلیں پڑھی جاتی ہیں اور داد وصول کی جاتی ہے۔ نسوانی لہجہ دھیما دھیما ٹھہرا ٹھہرا ہے۔ زبان اُنھی عورتوں کا روزمرہ اور محاورہ لیے ہوئے ہے، جہاں کی وہ ہیں۔ جھاڑو بہارو، سینا پرونا، چھپر یا کھپریل، پیدل ماری ماری پھرتیں، نگاہیں پھٹی ہوئی وہ کلمات ہیں جو آج تک عورتوں کی زبان پر جاری ہیں۔ اکثر مقامات پر برج بھاشا برتی ہے۔ لکھنوی لہجہ بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ مثال کے طور پر :

''کھول کے دانہ دیتے تھے۔''

اور

''بھیا کولے کے۔''

اہلِ دہلی اور ان کے اثرات کے تحت ایک بڑا طبقہ ''کر'' بولتا ہے ''کے''، نہیں۔ ایک مثال اور دیکھیے:

''اپنی ہم جولیوں کو دیکھ دیکھ کر پھنکی جاتی تھی۔ کھانا پینا حرام ہو گیا تھا۔ راتوں کی نیند اڑ گئی تھی۔ اسی زمانے میں پھر کنگھی چوٹی کا شوق ہوا۔ کنگھی کرتے وقت اور بھی صدمہ ہوتا تھا کہ کوئی چوٹی گوندھنے والا نہ تھا۔ جب بسم اللہ کی چوٹی نواب چھپن صاحب اپنے ہاتھوں سے گوندھتے تھے میرے سینے پر سانپ لوٹ جاتا تھا۔''(۴۷)

اس ناول میں سوانحی انداز بھی ہے، حقیقت نگاری کا رنگ بھی اور لکھنؤ کی معاشرت کے بے عیب نقشے بھی ہیں اور سب سے بڑھ کر کرداروں کی نفسیاتی کیفیات کو سلیقے اور مہارت سے بیان کیا ہے۔ مرزا رُسوا نے اس ناول میں ایک دو جگہوں پر نہیں بلکہ جابجا انسانی نفسیات کی پیچیدگیوں کے بیان میں کمال دکھایا ہے، خاص طور پر وہ مقامات جب امراؤ جان کو خانم کے نگار خانے سے فیض علی عرف فیضو کے ساتھ بھاگنے کا فیصلہ کرتی ہے تو اس وقت اس پر ایک عجیب تذبذب کی کیفیت طاری ہوتی ہے۔ وہ جانا بھی چاہتی ہے اور جاتے ہوئے خوف بھی محسوس کرتی ہے۔ اسی طرح مدتوں بعد جب امراؤ جان فیض آباد میں اپنے والدین کے مکان کے سامنے مجرے کے لیے جاتی ہے تو ایک دیوار کا فاصلہ ہوتا ہوئے۔ بہت زیادہ چاہنے کے باوجود اپنی ماں سے نہ ملنے کا فیصلہ اور پھر جب اپنی ماں سے ملنا تو گلے لگ کر خوب رونا ایسے واقعات ہیں جو رسوا کی نفسیاتی سوجھ بوجھ کا کھلا ثبوت ہیں۔ اسی موقع پر امراؤ جان کے بھائی کا اس کے کمرے میں آنا اور انتہائی غصے کے عالم میں اسے مار دینے کا ارادہ کرنا اور پھر نہ مار سکنا۔ رو دینا اور درخواست کرنا کہ وہ وہاں سے چلی جائے۔ تحلیلی نفسیات کی ایک اچھی مثال وہ موقع بھی ہے جب پہلی رات امراؤ، بوا حسینی کی گود میں گزارتی ہے۔ خواب میں اپنا گھر، اپنے ابا، امی اور بھائی کو دیکھتی ہے اور ان سے لپٹ جاتی ہے لیکن جب آنکھ کھلتی ہے تو بوا حسینی کی گود میں ہے۔ بوا حسینی اس کے آنسو پونچھ رہی ہیں لیکن اس کے ساتھ خود بھی رو رہی ہیں۔ اس رونے کے پیچھے تحت الشعوری ''درد مشترک'' کی کسک ہے۔ بوا حسینی کو بھی اپنی زندگی کی وہ رات یاد آ رہی ہے جب برسوں پہلے وہ بھی اسی کوٹھے پر پہنچی تھی۔

امراؤ جان ادا کے مکالموں میں بول چال کا انداز ہے۔ ان کو پڑھتے ہوئے ہمیں وہی لطف حاصل ہوتا ہے، جو دلچسپ باتیں سن کر کسی کو مل سکتا ہے۔ مکالموں میں بے ساختگی اور فطری پن ہے۔ امراؤ جان ادا کے مکالمے کرداروں کے مرتبے اور مزاج کے عین مطابق ہیں۔ نوابزادوں کی گفتگو میں ایک خاص قسم کا رکھ رکھاؤ اور وضع داری ہے اور طوائفوں کے مکالموں میں ان کے پیشے کی ساری فریب کاری موجود ہے۔ ناول کی زبان لکھنؤ کی ہے، جس میں کہیں بھی ابتذال، عامیانہ پن اور پھکڑ پن نہیں بلکہ اس میں ایک وقار ہے اور بے ساختگی۔ اس کے اسلوب میں شوخی، تناسب اور بے ساختگی سبھی کچھ ملتا ہے۔ اسے اگر علی عباس حسینی نے اردو ادب کے تاج کا ''کوہ نور'' ڈاکٹر عبدالسلام نے ''خاصے کی چیز'' اور ڈاکٹر احسن فاروقی نے ''اردو میں یورپین فنکاری کا سب سے اہم معجزہ'' قرار دیا ہے تو کچھ غلط نہیں کہا۔

(v) تشکیلی دور (۱۸۶۹ء تا ۱۸۹۹ء) کے اہم ناول نگاروں کے پیروکار

اردو ناول کے تشکیلی دور میں عبدالحلیم شرر کے پیروکار اور اُن کے قریبی حریف حکیم محمد علی طیب تھے۔ اُن کے تاریخی ناولوں میں صرف ایک ناول :عبرت (۱۸۹۱ء) ہی قابل ذکر ہے، جس کے مکالموں میں پیش کردہ فطرت نگاری شرر سے بہتر ہے۔ لیکن تاریخی شعور ویسا ہی ہے۔

اُسی دور میں سجاد حسین کسمنڈوی نے ناول :نشتر (۱۸۹۳ء) اور مرزا عباس حسین ہوش نے دو ناول :نادر جہاں اور ربط ضبط لکھے۔ اُن کا پہلا ناول نذیر احمد کی تقلید میں تمثیل نگاری کا نمونہ ہے، جس کے مرکزی کردار : نادر جہاں کو لکھنوی اصغری کہا جا سکتا ہے۔ اُن کا دوسرا ناول :ربط ضبط سرشار کے ناولوں سے متاثر ہو کر لکھا گیا۔ اُس میں اُستانی جی اور طاہرہ کی ساس کے کردار نذیر احمد کے تمثیلی اسلوب سے باہر رہ کر تشکیل کیے گئے۔ البتہ بڑا صاحب کا کردار ایک انگریز آفیسر ہے، جو تمثیلی رنگ کا حامل ہے۔

اُسی دور کے ایک اور ناول نگار منشی سجاد حسین ایڈیٹر اودھ پنچ لکھنؤ ہیں۔ جن سے چار مزاحیہ ناول :حاجی بغلول، احمق الدین، کایا پلٹ، میٹھی چھری اور پیاری دنیا یادگار ہیں۔ ان ناولوں کی اہمیت ان کی مزاحیہ کردار نگاری اور اسلوب کی سطح پر لکھنوی طرز کے ہنسی ٹھٹھول کے سبب ہے۔

اس کے ساتھ ہی نذیر احمد دہلوی کے خانوادے سے بطور ناول نگار راشد الخیری سامنے آئے۔ انھوں نے بامحاورہ دہلوی بیانیے کے ساتھ نذیر احمد والا مخصوص تمثیلی انداز اپنا کر صالحات (۱۸۹۸ء)، منازل السائرہ (۱۹۰۲ء)، صُبحِ زندگی (۱۹۰۹ء)، شامِ زندگی (۱۹۱۷ء)، طوفانِ حیات (۱۹۱۸ء)، سنجوگ (۱۹۱۸ء)، شبِ زندگی (۱۹۱۹ء)، نوحۂ زندگی (۱۹۱۹ء) اور جوہر قدامت (۱۹۱۹ء) جیسے معاشرتی اصلاحی ناول لکھنے کے ساتھ ساتھ ماہِ عجم (۱۹۱۸ء)، آفتابِ مشرق (۱۹۱۸ء)، محبوبۂ خداوند (۱۹۱۸ء)، عروسِ کربلا (۱۹۱۸ء) اور یاسمینِ شام (۱۹۲۱ء) جیسے تاریخی ناول عبدالحلیم شرر کے تتبع میں لکھے۔ یوں ان کے ناولوں میں بالترتیب نذیر احمد اور شرر کے انداز بیان کی پیروی دکھائی دیتی ہے اور ان کا بامحاورہ دہلوی بیانیہ وہی ہے، جو نذیر احمد کا تھا۔

راشدالخیری کے ہمنواؤں میں عورت کی مظلومیت کے حوالے سے قاری محمد سرفراز حسین عزمی نمایاں ہیں۔انھوں نے ۱۸۹۵ء تا ۱۸۹۷ء کی درمیانی مدت میں تین ناول :سعید،سعادت اور شاہدِ رعنا لکھے اور انھیں 'طوائفوں کا سرسید' کہا جانے لگا۔جبکہ عورت کی فطرت کے بیان میں مرزا محمد سعید دو ناول :خوابِ ہستی اور یاسمین لکھ کر نمایاں رہے۔اُسی دور میں لکھا گیا عظیم بیگ چغتائی کا ناول :خانم مزاح نگاری کا عمدہ نمونہ ہے۔

انیسویں صدی کے اختتام اور بیسویں صدی کی ابتداء تک جن ناول نگار خواتین نے ناول لکھنا شروع کیا ان کے پیش نظر نذیر احمد کے لکھے ہوئے ناول تھے۔بقول امۃ الباری:

''عورت کی وکالت کا جو کام نذیر احمد اور ان سے متاثر ہو کر دوسرے مردوں نے اپنایا تھا اُسے عورتوں نے خود شروع کیا۔''(۴۸)

رشیدۃ النساء بیگم اردو کی پہلی ناول نگار خاتون تھیں۔اُنھوں نے اصلاح النساء ۱۸۸۱ء میں لکھا جو ۱۸۹۴ء میں شائع ہوا۔اس زمانے میں خاتون اپنا نام ظاہر نہیں کرتی تھی اس لیے اُنھوں نے ناول پر اپنا تعارف والدہ محمد سلیمان بنت سید وحیدالرین خاں وہمشیرہ سید امداد امام اثر درج کروایا۔ان کا تعلق پٹنہ صوبہ بہار سے تھا۔بقول ڈاکٹر مرزا حامد بیگ:

''اصلاح النساء کا موضوع اور مقصد اس کے نام سے ظاہر ہے،مصنفہ نے دیباچہ میں اس کی وضاحت کرتے ہوئے تحریر کیا ہے کہ چند عورتوں نے مسلم گھرانوں میں عورتوں کی جہالت اور بے ہودہ رسوم کا ذکر ان سے کیا اور جب اُنھوں نے ان باتوں کا تجزیہ منطقی انداز میں کیا تو لوگوں نے بہت تعریف کی اور ان سے فرمائش کی کہ ان باتوں کو نصیحت کے طور پر لکھ ڈالیں۔''

رشیدۃ النساء بیگم کے قصّہ اصلاح النساء کے دیباچے سے اقتباس دیکھئے:

''ان کے کہنے سے ہم کو بھی خیال ہوا کہ ایک کتاب لکھیں جس میں ان رسموں کا بیان ہو جن کے باعث سے صدہا گھر تباہ ہو گئے اور جو باعث فضول خرچ اور فساد کا ہے مگر مجھے یہ خیال بھی ہوا کہ ان باتوں کو نصیحت کے طور پر لکھنا میری حیثیت پر زیبا نہیں ہے بلکہ ان باتوں کو قصّہ کے پیرائے میں لکھنا ہر طرح سے مناسب ہوگا۔''(۴۹)

اس ناول میں رشیدۃ النساء بیگم نے نذیر احمد دہلوی کے ناول مراۃ العروس کی پیروی میں کرداروں کو دو حصّوں میں تقسیم کر دیا۔ایک ترقی پسند اور دوسرا رجعت پسند۔ناول میں دو خاندانوں کی کہانی ہے۔ایک امتیاز الدین کا خاندان امتیاز الدین کی والدہ اور گھر والے فرسودہ رسم و رواج کو حقارت کی نگاہ سے دیکھتے ہیں اور دوسرا بسم اللہ کا خاندان ہر نوع کی بدعت میں مبتلا تھا لیکن وہ زمانے کی ٹھوکریں کھانے کے بعد اور حالات سے گھبرا کر آخر کار صحیح راستے اپناتے ہیں۔یہاں رشیدۃ النساء نے عورتوں کی توہم پرست ذہنیت کی عکاسی کی ہے اور دکھایا ہے کہ ٹونے ٹوٹکے کے چکر میں پڑ کر عورتیں کس قدر نقصان اُٹھاتی ہیں۔لیکن ناول کی اصل اہمیت ناول نگار کے اسلوب کی وجہ سے ہے:

''اللہ میاں کا چہرا رنگ بھرا۔میں تو دیکھت ہوں گی نہال اے بے نیاج مجھ پر رحم کرو۔۔کچھ رحم کرو،کرم کرو میرے پروردگار مجھ پر رحم کرو۔''

کوٹھے بیٹھے اللہ میاں۔ چھجے بیٹھے سبحان اللہ
پھر سہرا باندھے اللہ میاں۔ گنگنا باندھے اللہ میاں۔‘‘(۵۰)

اُنھوں نے نوشا (دولہا) کی برات کی تصویر اس طرح کھینچی ہے:

’’پھر ایک لال کپڑا چالیس گز کا لمبا ڈیوڑھی سے مانجھے خانے کے دروازے تک بچھا دیا گیا۔ جب دولہا نے اس پر قدم رکھا مراثن نے سوپ والے چراغوں سے دولہا کے دونوں گال سینک کر ساتوں چراغوں اور خشکے کی مٹھائی دولہا پر سے وار کر پھینکیں۔ پھر مراثن نے لال فرش پر ایک پان اس پر ڈلی مصری کی رکھ کر کہا کہ میاں اس کو اٹھا کر کسی کو دے دیجئے۔ دولہا نے جھک کر اٹھالیا اور ایک طرف کو ہاتھ بڑھا دیا کسی نے اس کو ہاتھ سے لے لیا۔ اسی طرح قدم قدم پر بنات چنواتی ہوئی دولہا کو مانجھے خانے کے دروازے تک لے گئی۔ وہاں پانی بھرنے کی ڈوری (اوبض) پر دولہا کو بٹھایا۔ مانجھے خانے کے دروازے کے اندر دلہن کو بیٹھا کر بیچ میں ایک لال کپڑا کا پردہ دو عورتیں لے کر کھڑی ہوگئیں۔‘‘(۵۱)

رشیدۃ النساء نے پٹنہ کی مخصوص زبان اور لہجے کو پیش کیا ہے۔ اسی طرح اکبری بیگم (قلمی نام : والدہ افضل علی) نے تین ناول بعنوان عفت نسواں، گلدستہ محبت، شعلہ پنہاں (طبع اوّل ۱۹۰۶ ء سے قبل) اور گودڑ کا لال (طبع اوّل ۱۹۰۷ء) لکھے۔ بقول قرۃ العین حیدر:

’’گودڑ کا لال ۱۹۰۷ء میں پہلی بار شائع ہوا چھپتے ہی دھوم مچ گئی۔ بہت جلد اس نے نئی مڈل کلاس مسلمان عورت کی بائیبل کی حیثیت اختیار کر لی لڑکیوں کو جہیز میں دیا جانے لگا۔‘‘(۵۲)

بقول ڈاکٹر مرزا حامد بیگ:

’’اکبری بیگم کا تعلق علاقہ اتر پردیش سے تھا اور یہ اس علاقے کے عقلیت پرست عالم خان بہادر نذر الباقر کی بہن تھیں لیکن پہلا ناول گلدستہ محبت لگ بھگ ۱۹۰۳ء میں ’’عباس مرتضیٰ‘‘ کے قلمی نام/ فرضی نام سے پبلک پریس مراد آباد سے شائع ہوا۔‘‘(۵۳)

بقول قرۃ العین حیدر:

’’اکبری بیگم غیر معمولی طور پر ذہین اور لکھنے کی خداداد صلاحیت رکھتی تھیں مگر لکھیں تو چھپوائیں کہاں۔ زنانہ تحریر اور نام تک کا پردہ تھا۔‘‘(۵۴)

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں:

’’اکبری بیگم کا مشہور تمثیلی قصّہ ’’گودڑ کا لال‘‘ (مطبوعہ : نسیم بک ڈپو، لکھنؤ طبع اول ۱۹۰۷ ء) بھی قلمی نام سے شائع ہوا لیکن اس وقت تک ادبی دنیا یہ جان گئی تھی کہ ’’والدہ افضل علی‘‘ کے پردے میں اکبری بیگم مستور ہیں۔
گودڑ کا لال سات سو اٹھائیس صفحات پر مشتمل ناول ہے جس کے سرورق پر درج تھا : ’’خواتین اور لڑکیوں کے لیے ایک نصیحت خیز ناول۔‘‘ یہ ناول نذیر احمد کے تمثیلی انداز میں لکھا گیا ہے اور اس کا بنیادی موضوع پردے کی مخالفت اور مخلوط تعلیم کے فوائد ہیں۔ یوں اس دور میں اسے ایک انقلابی آواز کہا جا سکتا ہے۔

یہ قصّہ دوگھرانوں کی ایک باہم مربوط کہانی ہے۔ پہلا گھرانہ ایک متوسط درجے کا خاندان ہے جس سے ناول کی ہیروئن ثریا جبیں۔۔۔معاشرتی جکڑ بندیوں کو توڑ کر میڈیکل کالج میں داخلہ لیتی ہے۔'' (۵۵)

بقول ڈاکٹر مرزا حامد بیگ:

''یہ واضح طور پر ایک تمثیلی قصّہ ہے جس سے اکبری بیگم نے اپنے من پسند نتائج نکالے ہیں سوائے آخر کے تمام کردار بے لچک ہیں اور حد تو یہ ہے کہ اکثر کردار اسم بہ مسمّیٰ ہیں مثلاً ثریا جبیں روشن پیشانی والی ہے یوسف رضا، حد درجہ حسین اور خوبیوں کا مالک ہے اور اس کی دوسری بیوی (جو محبوبہ کے طور پر ظاہر ہوئی) کا نام محبوب بیگم ہے پھر سب سے بڑی بات یہ کہ نذیر احمد دہلوی کی طرح اکبری بیگم بھی نصیحت کرنے کا موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتیں۔'' (۵۶)

''کثرت ازدواج کا انسداد ہونا بہت ہی ضروری امر ہے۔'' (۵۷)

نذیر احمد دہلوی کے تتبع میں بیگم مولوی سراج الدین احمد کا تمثیلی ناول ناول دکن کے عنوان سے مجلہ خاتون علی گڑھ ۱۹۰۵ء میں قسط وار شائع ہوا۔ یہ قصّہ علی گڑھ میں شیخ عبداللہ اور ان کی بیگم وحید جہاں بیگم کی آزادی نسواں تحریک کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔

تمثیلی ناول نگاری کی روایت میں چوتھا اہم نام بیگم سیّد ہمایوں مرزا (اصل نام : صغرا ہمایوں مرزا) کا ہے ان کا تمثیلی ناول زہرہ المعروف بہ مشیر نسواں مطبع اختر، حیدر آباد (دکن) سے ۱۹۰۶ء میں شائع ہوا۔ یہ قصّہ ہر عمر کی عورت کی ہر طرح کی حالت کے متعلق مفید نصائح اور معلومات کا ذخیرہ ہے اس قصّے کا تانا بانا ایک ہی خاندان کے افراد سے بُنا گیا ہے۔ خواتین کی قصّہ نگاری کی روایت میں پانچواں اہم نام نذر سجاد حیدر کا ہے جنہوں نے محض چودہ برس کی عمر میں اپنا پہلا تمثیلی قصّہ اختر النساء بیگم ۱۹۱۰ء میں تصنیف کیا ان کا تحریر کردہ دوسرا قصّہ مذہب اور عشق تھا۔ قصّہ اختر النساء بیگم میں دو مختلف الخیال گھرانوں کے موازنے سے کہانی کا تانا بانا بنا گیا ہے۔ اختر النساء کا اختتامیہ دیکھیں تو نذیر احمد دہلوی کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ اُن کا آخری ناول سرگزشتِ ہاجرہ ۱۹۲۹ء میں شائع ہوا تھا جو بامحاورہ سادہ بیانیہ ہے۔

خواتین کے تمثیلی ناولوں کی روایت کا آخری اہم نام محمدی بیگم (والدہ سید امتیاز علی تاج) کا ہے جو خواتین کے پہلے اخبار تہذیب نسواں لاہور کی مدیرہ تھیں۔ محمدی بیگم سے تین قصّے یادگار ہیں یعنی شریف بیٹی، آج کل اور شریف بیوہ (طبع چہارم ۱۹۳۵ء)۔

ان کا پہلا ناول شریف بیٹی تو کلی طور پر نذیر احمد دہلوی کے ناول مراۃ العروس کا چربہ ہے، اس لیے کہ اُنھوں نے بھی اکبری اور اصغری کی طرح انوری اور اختری کے دو کردار پیش کیے ہیں جو واضح طور پر اچھائی اور برائی کا نمونہ ہیں البتہ ان کے دوسرے قصّے آج کل کا موضوع قدرے مختلف ہے۔ ٹال مٹول کا عبرت ناک انجام۔

اس حوالے سے قرۃ العین حیدر کی والدہ نذر سجّاد کے ناول : اختر النساء بیگم (۱۹۱۰ء)، آہ مظلوماں (۱۹۱۴ء)، جانباز (۱۹۱۹ء)، مذہب اور عشق (۱۹۳۵ء)، نجمہ (۱۹۳۹ء) اور ثریا (۱۹۴۰ء) بھی نذیر احمد کی اصلاح پسندی کی روایت میں لکھے گئے۔ نذر سجّاد کے اسلوب کی خاص بات، صاف، عام فہم سادہ بیانیہ ہے، البتہ تمثیلی انداز

صرف ناول :اختر النساء بیگم میں دیکھنے کو ملتا ہے۔

یوں تمثیلی قصّوں کے بیان میں یہ بات کھل کر سامنے آ گئی ہے کہ خواتین نے بھی ناولوں میں پہلے پہل تمثیلیں لکھیں نیز یہ کہ خواتین نے نذیر احمد دہلوی کی تمثیلی اور اصلاحی تحریروں کو اپنا ماڈل بنایا۔ تاہم اردو ناول کے تشکیلی دور کے سب سے کامیاب ناول نگار مرزا ہادی رُسوا ہیں جنھوں نے امراؤ جان ادا لکھ کر فنی اور فکری اعتبار سے ناول نگاروں کی رہنمائی کی۔ زندہ جاوید امراؤ جان ادا ایک یادگار کردار ہے۔ تاہم دلاور خاں اور خانم تمثیلی انداز کے ٹائپ کردار ہیں جو اخلاقی زوال کی فضا میں گہری معنوی تعبیر و تفہیم کے حامل ہیں۔ مرزا رسوا بجا طور پر اُردو فکشن کے اوّلین حقیقت نگار ہیں۔ اگر مرزا رُسوا نہ ہوتے تو پریم چند بہت بعد میں سامنے آتے۔

اردو ناول کا یہ ابتدائی تشکیلی دور اڑتیس (۳۸) سال پر محیط ہے۔ فنی طور پر اس دور کے ناولوں میں اسالیبِ بیان، پلاٹ اور کردار کو خاص اہمیت حاصل رہی ہے۔ فکری اعتبار سے قومی ہمدردی، اصلاحی جذبہ، مشرقی تہذیب، روایات اور اخلاقی اقدار جیسے موضوعات کو نذیر احمد والے اسلوب کے تحت جذباتی انداز میں پیش کیا گیا۔

(vi) اردو ناول آزادی ۱۹۴۷ء سے پہلے : پیرایۂ اظہار کی کروٹیں

پریم چند ۱۹۰۷ء: سادہ بیانیہ، کڑوا کسیلا ترقی پسندانہ توضیحی اسلوب:

پریم چند نے ہندی کے علاوہ اُردو میں کُل بارہ ناول لکھے۔ اُن کا پہلا ناول اسرارِ معبد ہے، جو رسالہ آوازِ خلق، بنارس میں ۸۔ اکتوبر ۱۹۰۳ء تا فروری ۱۹۰۵ء قسط وار شائع ہوتا رہا۔ بعد ازاں اُس کی اشاعت مذہبی ٹھیکیداروں کے خلاف سخت لب و لہجہ اختیار کرنے کے ردِعمل کے نتیجہ میں روک دی گئی۔ اُس کے بعد اُن کے گیارہ ناول :ہم خُرما و ہم ثواب (۱۹۰۷ء)، جلوۂ ایثار (۱۹۱۲ء)، بازار حسن(۱۹۲۱ء)، چوگانِ ہستی(۱۹۲۷ء)، گوشۂ عافیت (۱۹۲۸ء)، نرملا(۱۹۲۹ء)، پردۂ مجاز(۱۹۳۲ء)، بیوہ(۱۹۳۲ء)، غبن(۱۹۳۳ء)، میدانِ عمل (۱۹۳۳ء)، گئودان(۱۹۳۷ء) کتابی صورت میں شائع ہوئے۔ پریم چند کا آخری ہندی ناول منگل سوتر تھا، جو ۱۹۳۶ء میں ان کے انتقال کے سبب ادھورا رہ گیا، تاہم پریم چند کے بیٹے امرت رائے نے اُسے بھی ۱۹۴۸ء میں ہنس پریس، الہ آباد سے شائع کر دیا۔

نواب رائے کے قلمی نام سے پریم چند نے اسرار معبد میں عبادت گاہوں میں عقیدت مندوں کے اعتقادات سے فائدہ اٹھانے والے نام نہاد پنڈتوں، پروہتوں کی بوالہوسی اور نفس پرستی پر ضرب لگائی تھی۔ اُس ناول کے اسلوب میں طنز کی کاٹ نمایاں ہے۔ انھوں نے اپنے دوسرے ناول ہم خُرما و ہم ثواب میں اُس فعل کو واضح کیا ہے ”جس میں لذت بھی ہو اور کارِ خیر بھی“۔ ۱۹۰۷ء میں ہندوستانی پریس لکھنؤ سے شائع ہونے والے اس ناول کا بنیادی موضوع عقدِ بیوگان ہے۔

نواب رائے کے نام سے اُن کا تیسرا ناول جلوۂ ایثار (۱۹۱۲ء) سوامی وویکا نند کی تعلیمی تحریک سے متاثر ہو کر لکھا گیا۔ بازارِ حُسن پریم چند نے ۱۹۱۶ء میں مکمل کیا مگر تصنیف کے پانچ سال بعد ۱۹۲۱ء میں شائع ہوا۔ طوائف کے موضوع

پر قاضی سرفراز حسین کے ناول شاہدِ رعنا اور ہادی حسن رسوا کے ناول امراؤ جان ادا کو بے پناہ شہرت حاصل ہوئی تھی جب کہ پریم چند نے بازارِ حسن میں عصمت فروشی کے اسباب کی طرف توجہ دیتے ہوئے ہندوستانی عورت کی مظلومیت اور سماجی جبر کو اُجاگر کیا۔ ان ناولوں کے موضوعات کے ساتھ پریم چند کا اسلوب بدلتا رہا۔ گوشۂ عافیت (۱۹۲۸ء)، چوگانِ ہستی، نرملا، پردۂ مجاز، بیوہ اور غبن۔ جنگ عظیم اول کے بعد کی اقتصادی اور سماجی بدحالی کی رُوداد ہے۔ اس میں لگان کے مسئلے کو بیان کیا گیا ہے۔ ظاہر ہے، موضوع کے ساتھ اُن کے اسلوب میں بھی کڑواہٹ سامنے آئی۔

میدانِ عمل (۱۹۳۳ء) فنی اعتبار سے پریم چند کا اہم ناول ہے۔ یہ برطانوی راج کے خلاف جنگِ آزادی کی جدوجہد کی داستان ہے۔ پریم چند اس ناول میں سیوا سدن اور سیوا آشرم کی بات نہیں کرتے ہیں بلکہ ظلم و جبر کے خلاف متحد ہو کر منھ توڑ جواب دینے کی فضا ہموار کرتے ہیں۔ پریم چند ۸ مئی ۱۹۳۳ء کے جاگرن میں لکھتے ہیں کہ ہندوستانی کسانوں کی اس وقت جیسی قابلِ رحم حالت ہے اُسے لفظوں میں پیش نہیں کرسکتا۔ ان کی بدحالی کو وہ خود جانتے ہیں یا ان کا خدا جانتا ہے۔ اُن کے شاہکار ناول گئو دان (۱۹۳۷ء) کا اہم کردار گوبر، مرکزی کردار ہوری سے کہتا ہے:

> ''یہ تم روج روج مالکوں کی کُھسامد کرنے کیوں جاتے ہو۔ لگان نہ چکے پیادہ آ کر گالیاں سُناتا ہے۔ بیگار دینی پڑتی ہے۔ نجر نجرانا تو ہم سے بھرایا جاتا ہے پھر کسی کو کیوں سلامی کرو۔''(۵۸)

نوآبادیاتی نظام کا اودھ، لکھنؤ کا قرب وجوار گئو دان کے منظر و پس منظر پر اُبھرتا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار: ہوری یہاں کا ایک مفلوک الحال کسان ہے۔ رفتہ رفتہ اس کسان کی تصویر ہندوستانی کسانوں کی نمائندہ بن جاتی ہے جس میں بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں کے کسانوں کی سماجی، اقتصادی اور نفسیاتی زندگی کے تمام نقش و نگار اُبھر آتے ہیں۔ ہنس مکھ اور روایت پرست ہوری کی اپنی خواہشیں اور آرزوئیں ہیں، جن کی تکمیل کے وہ خواب دیکھتا رہتا ہے۔ وہ اپنوں کی لغزش کو درگذر کرتا ہے۔ گائے پالنے، زمین اور بھائی کی عزت بچانے کے لیے جھوٹ بولتا اور اپنے ضمیر کو بھی کچلتا ہے۔ اُس کی بیوی دھنیا گاؤں کے روایتی نسوانی کرداروں سے الگ ہے۔ معاملات میں صاف اور بے باک ہے۔ جاگیردار کی دھاندلیوں پر محض تلملا کر نہیں رہ جاتی بلکہ ظلم کے خلاف آواز بلند کرتی ہے۔ نئی نسل کے نمائندہ کردار گوبر میں دھنیا اور ہوری دونوں کی صفات موجود ہیں۔ گئو دان میں پریم چند نے کردار نگاری پر خاطر خواہ توجہ دی لیکن اُن کے کرداروں میں خواتین کردار زیادہ حقیقی اور اپنے عہد کی بھرپور ترجمانی کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔

گئو دان ایک ایسا آئینہ خانہ ہے جس میں پریم چند کے عہد کی عوامی زندگی ترقی پسندانہ توضیحی اسلوب میں بے کم و کاست منعکس ہوئی ہے۔ انھوں نے عوامی زندگی کے دکھ سکھ کو اپنے تخلیقی شعور کا حصّہ بنا کر ان کے رنج و راحت کو اپنے اندر جذب کر کے ناول کی تخلیق کی ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں:

> ''اردو ہندی کے بیش تر ناقدین نے گئودان کو نہ صرف پریم چند کا بلکہ اردو ہندی کا بہترین ناول قرار دیا ہے اور یہ حقیقت ہے کہ یہ ناول پریم چند کی ساری عمر کی مشق و مہارت، مشاہدۂ حیات، وسیع تجربات اور غور و فکر کا ماحصل ہے... اس میں ان کی حقیقت نگاری اور صناعتی درجہ کمال پر ہے۔ (۵۹)

اُس عہد تک اتنے بڑے کینوس پر لکھا گیا کوئی اور ناول نہیں ملتا۔ پریم چند نے اس ناول میں متضاد حالات اور متضاد کرداروں کی کثرت کو ناول کی ایسی فنی وحدت بخشی ہے کہ کہیں بھی بے ربط اور تکرار و یک رنگی کے نقائص نہیں ملتے۔ ترقی پسند تحریک ۱۹۳۶ء میں شروع ہوئی اور ۱۹۳۷ء میں گئودان ناول کے نئے دور کا نقیب بن کر سامنے آیا۔

پریم چند زندگی کی حقیقتوں، اقتصادی لوٹ کھسوٹ اور سماجی جبر سے بخوبی واقف تھے۔ انھوں نے ۱۹۳۲ء کے ہنس بنارس کے ایک شمارہ میں لکھا تھا:

''پرجا کے پاس لگان دینے کو کچھ نہیں، مگر سرکار لگان وصول کر کے چھوڑے گی، چاہے کسان بک جائے، چاہے زمین بے دخل ہو جائے اس کے برتن بھاڑے، بیل، بچھیا، اناج، بھوسا سب کا سب بک جائے۔''(۶۰)

۸ مئی ۱۹۳۳ء کے جاگرن میں بھی لکھتے ہیں:

''ہندوستانی کسانوں کی اس وقت جیسی قابلِ رحم حالت ہے اسے لفظوں میں پیش نہیں کر سکتا۔ ان کی بدحالی کو وہ خود جانتے ہیں یا ان کا خدا جانتا ہے۔''(۶۱)

ڈاکٹر صغیر افراہیم کے مطابق:

''گئودان کا مرکزی کردار ہوری ان کسانوں میں سے ایک ہے جو سارے ملک میں پھیلے ہوئے ہیں اور زندگی کی مسرتوں سے دور نیلے گگن کی چھاؤں تلے محنت و مشقت کے سہارے اپنا اور اپنے اہل و عیال کی ضرورتوں کا بوجھ اٹھانے کی انتھک کوشش کرتے ہیں۔''(۶۲)

مجموعی طور پر پریم چند نے اپنے ناولوں میں جن طبقوں کے مسائل کو ملحوظ رکھا ہے اُسی نسبت سے زبان بھی استعمال کی ہے۔ بول چال کی یہ زبان سادہ، سلیس اور لچکدار ہے جس میں بلا کی کشش ہے۔ گاؤں اور قصبوں کی ایسی زبان جو معمولی سے رد و بدل کے ساتھ ہندی بھی ہے اور اردو بھی۔

پریم چند نے تصنع و تکلف اور آرائش و زیبائش سے بچتے ہوئے الفاظ و افعال کی تکرار سے طاقتور اسلوب وضع کیا جو موثر ہے۔ پریم چند نے خود اپنے اسلوب کے حوالے سے بتایا ہے کہ:

''مجھے لوگ زبردستی انشاء پرداز، سحر نگار اور الم غلم لکھ دیا کرتے۔ میں بات کو سیدھی زبان میں کہہ دیتا ہوں۔ رنگ آمیزی اور انشاء پردازی میں قاصر ہوں۔''(۶۳)

نوآبادیاتی نظام کی دین یہ تھی کہ جاگیردار من مانی کرنے کے لیے آزاد تھے۔ کسان طبقہ کیسے اُن کے جبر و ظلم کا نسانہ بنتا رہا ہے اور کیوں کر وہ ان کا شکار بننے کے لیے مجبور تھا، اس کا جواب گئودان میں قاری کو پوری طرح مل جاتا ہے۔ روزمرہ زندگی چہل پہل، معمولات، پس ماندہ طبقہ کے مسائل اور اُن کی عارضی راحتیں، اُن کے آپسی رشتوں کا پاس و لحاظ، اُن کی باہمی رنجشیں و رقابتیں اس طرح ہم آہنگ ہیں کہ گئودان دیہی معاشرے کی حقیقی تصویر بن گیا ہے۔

''پریم چند کے ایک نقاد نے، گئودان کو Epic of Rural India کہا ہے اور ان کے دیگر نقادوں نے اسے نہ صرف پریم چند کا کارنامہ بلکہ اردو ناول کی معراج بتایا ہے۔''(۶۴)

اس دور کے نوآبادیاتی نظام میں ایک عام کسان کی زندگی کیسے بسر ہوتی اور سرما کی طویل راتیں وہ کس طرح کاٹتا ہے، اس کو سمجھنے کے لیے ہوری کی حالت زار واضح کر دیتی ہے:

''ہوری کھانا کھا کر پُنیا کے مٹر کے کھیت کی مینڈ پر اپنی جھونپڑی میں لیٹا ہوا تھا کہ ٹھنڈ کو بھول جائے اور سو رہے مگر تار تار کمبل اور پھٹی ہوئی مرزئی اور ٹھنڈ سے گیلا پوال، اتنے بیریوں کے سامنے آنے کی ہمت نیند میں نہ تھی۔ آج تمبا کو بھی نہ ملا کہ اس سے دل بہلتا ہے۔ اُپلا سلگا لایا تھا پر وہ بھی ٹھنڈ سے ٹھنڈا ہو گیا تھا۔ بوائی پھٹے پیروں کو پیٹ میں ڈال کر ہاتھوں کو رانوں کے بیچ میں دبا کر اور کمبل میں منہ چھپا کر اپنے ہی سانسوں سے اپنے کو گرمی پہنچانے کی کوشش کر رہا تھا۔''(۶۶)

ناول کا پورا پھیلاؤ گئو اور دان دو لفظوں کے درمیان ہے جو دیہی زندگی میں گائے کی اہمیت کو ظاہر کرتا ہے۔ گائے کے دودھ سے گھر کے افراد پرورش پاتے ہیں، اُس کے بچھڑے کاشتکاری کا ذریعہ بنتے ہیں اور مذہبی نقطۂ نگاہ سے گائے کی موجودگی روحانی سکون بخشتی ہے۔ اس حوالے سے پریم چند نے فلیش بیک کی تکنیک کا سہارا لیتے ہوئے ہوری کی سوچ کو یوں ظاہر کیا ہے:

''گئو سے تو دروا جے کی سوبھا ہے۔ سیرے سیرے گئو کے درسن ہو جائیں تو کیا کہنا۔ نہ جانے کب یہ سادھ پوری ہوگی، وہ سُبھ دن کب آئے گا۔''(۶۷)

ایک روز ہوری اپنے بیٹے گوبر کو بھولا کی طرف گائے لینے کے لیے بھیجتا ہے اور شام کو جب گوبر گائے کے ساتھ گھر میں داخل ہوتا ہے تو ہوری اپنے آپ کو خوش قسمت ترین انسان سمجھتا ہے:

''ہوری بھگتی بھری نگاہوں سے گائے کو دیکھ رہا تھا جیسے ساکچھات (مجسم) دیوی جی نے گھر میں قدم رکھا ہو۔ آج بھگوان نے یہ دن دکھایا کہ اس کا گھر گئوماتا کے چرنوں سے پوتر ہو گیا۔ ایسے اچھے بھاگ! نہ جانے کس کے پُن کے پھل ہیں۔''(۶۸)

ہوری کی اس سوچ میں ہندی آمیز اسلوب پریم چند کی پہچان ہے۔ پریم چند نے یہی اسلوب ہوری کی بیوی دھنیا کے لیے بھی برتا ہے۔ گاؤں کے چاروں مُکھیا (داتا دین، جھنگری سنگھ، نوکھے رام اور ٹپیشوری) جو سماجی جرائم کے سرچشمہ ہیں، داروغہ سے ساز باز کر کے ایسے حالات پیدا کرتے ہیں کہ ہوری داروغہ کو بطور رشوت روپے ادا کرنے کے لیے مجبور ہو جاتا ہے۔ ہوری وہ روپے لے کر جھنگری سنگھ کے گھر سے نکلتا ہے تو اس کی بیوی دھنیا غضبناک ہو کر اس سے انگوچھا چھین لیتی ہے۔ گانٹھ جھٹکے کے زور سے کھل جاتی ہے اور سارے روپیے زمین پر بکھر جاتے ہیں:

''یہ روپیے کہاں لیے جا رہا ہے؟ بتا! بھلا چاہتا ہے تو سب روپیے لوٹا دے۔ نہیں کہے دیتی ہوں! گھر کے آدمی رات دن مریں، دانے دانے کو ترسیں، چیتھڑا پہننے کو نہ ملے اور انجلی بھر روپیے لے کر چلا ہے اِجّت بچانے! ایسی بڑی ہے تیری اِجّت۔ جس کے گھر میں چوہے لوٹیں وہ بھی اِجّت والا ہے! دروگا تلاسی ہی تو لے گا، لے لے جہاں چاہے تلاسی۔ ایک تو سو روپیے کی گائے گئی۔ اس پر پلیتھن! واہ رے تیری اِجّت!''(۶۹)

سماجی جبر نے فرد کو کس طرح توڑ کر رکھ دیا ہے اور کسان کو کس حد تک مفلوج کر دیا گیا ہے اس کی مثال اس وقت سامنے آتی ہے جب ہوری بڑی بے بسی کے ساتھ اپنی بیوی سے کہتا ہے: ''دھنیا! تیرے پیروں پڑتا ہوں، تو چپ رہ! ہم سب برادری کے چاکر ہیں، اس کے باہر نہیں جا سکتے۔ وہ جو ڈنڈ لگاتی ہے اسے سر جھکا کر مان لے۔''

ہوری کے اس عاجزانہ رویّے اور منّت وسماجت پر وہ ''جھلّا کر'' پنچوں کو برا بھلا کہتی ہے:

''یہ پنچ نہیں ہیں، راچھس ہیں۔ پکّے اور پورے راچھس! یہ سب ہماری جگہ جمین چھین کر مال مارنا چاہتے ہیں۔ ڈنڈ باندھ کا تو بہانہ ہے۔ سمجھاتی جاتی ہوں پر تمھاری آنکھیں نہیں کھلتیں۔ تم ان راچھسوں سے دیا کا آسرا رکھتے ہو۔ سوچتے ہو کہ دس پانچ من تمھیں دے دیں گے۔ منھ دھو رکھو۔''(۷۰)

ممتاز حسین کے الفاظ میں مظلوم ہوری:

''جن سماجی اقدار، محبت و مروّت، ایثار و اکرام کا حامل ہے وہ انھیں باوجود مصائب کے مرتے دم تک نبھاتا ہے اس کا لڑکا گوبرا سے طعنہ دیتا ہے کہ جس دیش میں افلاس وغربت ہو وہاں یہ قدریں بے معنی ہیں لیکن ہوری اپنی ڈگر سے ہٹا نہیں ہے۔''(۷۱)

ہوری کی پوری فصل جرمانے کے نذر ہو چکی، مکان جھنگری سنگھ کے یہاں رہن، گائے کے بدلے بھولا نے دونوں بیل چھین لیے، داتا دین کو ''صرف بوائی کے لیے آدھی فصل'' دینی پڑتی ہے بقیہ آدھی فصل ''مہاجن'' نے لے لی۔ قرض اور لگان بڑھتا جا رہا ہے اور وہ کسان سے مزدور بن چکا ہے۔ پنڈت داتا دین سے اس کا ''پروہت اور ججمان کا ناتا'' ختم ہو کر ''مالک اور مزدور کا رشتہ'' قائم ہو چکا ہے۔

گئودان کا نہایت منظم انداز میں ترتیب دیا گیا پلاٹ اس توضیحی اسلوب کے تحت یہ تاثر دینے میں کامیاب ہے کہ حالات و حادثات نے ہوری کے اعصاب کو شکستہ اور حوصلوں کو اتنا پست کر دیا ہے کہ خاندانی زمین کو بچانے کی خاطر وہ اپنی بیٹی روپا کو دو سو روپیے کے عوض ادھیڑ عمر رام سیوک کے سپرد کر دیتا ہے۔

''ہوری نے روپیے لیے تو اس کا ہاتھ کانپ رہا تھا۔ اس کا سر اوپر نہ اٹھ سکا، منھ سے ایک لفظ نہ نکلا، گویا ذلّت کے اتھاہ سمندر میں گر پڑا ہو اور گرتا چلا جا رہا ہو۔ آج تیس سال زندگی سے لڑتے رہنے کے بعد وہ ہار گیا ہے اور ایسا ہارا ہے کہ گویا اسے شہر کے پھاٹک پر کھڑا کر دیا گیا ہے اور جو جاتا ہے وہ اس کے منھ پر تھوک دیتا ہی اور وہ چلّا چلّا کر کہہ رہا ہے کہ بھائیو! میں رحم کا مستحق ہوں۔''(۷۲)

ناول :گئودان کا اختتام ہوری کے ایسے انجام سے ہوتا ہے جس نے دیہی زندگی کی سماجی بنیادوں کے کھوکھلے پن کو پوری طرح واضح کر دیا۔ گئودان معنوی رعایت سے اس کی مثال ہے۔ دیہی علاقوں میں گائے کی اہمیت کے پیش نظر گئو کا دان بلا شبہ ایک بہترین سماجی فلاح کا کام ہوسکتا ہے لیکن جو نظیر گئودان میں ملتی ہے اسے تو انسانی زندگی کا المیہ ہی کہا جا سکتا ہے۔ ناول کا اختتام فردِ واحد کا المیہ نہیں بلکہ ملک کے دیہی علاقوں میں رہنے والے کروڑوں محنت کش کسانوں کا المیہ ہے۔

کسان کی زندگی زمیندار کو لگان، ساہوکار کو سود، برہمن کو دچھنا، برادری کو تاوان اور تھانیدار کو رشوت دینے میں گزر

جاتی ہے۔ ہوری کے اس علامتی کردار کے متعلق ممتاز حسین کا کہنا ہے:

''وہ (پریم چند) ہوری کو صرف ایک فریادی اور مظلوم کی حیثیت سے پیش کرنا چاہتے تھے تا کہ اس کی حالت دیکھ کر انسانیت بیدار ہو اور دانشور طبقہ اس کے مقصد کی حمایت کرے۔''(۷۳)

فکشن کا قاری محسوس کرتا ہے کہ اس کردار کو خلق کرنے کے لیے ہی فن کار نے ناول تخلیق کیا ہے۔ بقیہ کردار اس علامتی کردار کو اُجاگر کرنے کے لیے متحرک نظر آتے ہیں۔ ہوری کے علاوہ ناول میں جو ڈھیر سارے کردار ہیں وہ بھی اپنی اہمیت کا احساس دلاتے ہیں، مگر کینوس پر پھیلتے ہوئے تمام نقش و نگار کسی نہ کسی زاویے سے اسی ایک کڑی سے منسلک ہو جاتے ہیں جس کا نام ہوری ہے۔

بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں عربی اور فارسی الفاظ، محاورے، ضرب المثال، تشبیہات و استعارات سے ہی کام لیا جا رہا تھا جبکہ پریم چند نے ہندوستانی لب و لہجہ اور بولی پر توجہ دی۔ فارسی فقروں کے ساتھ ہندی کے ان الفاظ کو رائج کیا جو عوام کے لیے نامانوس نہیں تھے۔ منتخب اور وضع کردہ ایسے الفاظ جو عوام کی نفسیات اور ان کے لب و لہجے سے قریب تھے۔

پریم چند مکالموں کا کثرت سے استعمال کرتے ہیں۔ وہ خوبصورت مکالموں کے ذریعے کرداروں کی ذہنی کشمکش، تناؤ، جھنجھلاہٹ اور تشکیک کو واضح کرتے اور ان کے توسط سے کرداروں کی گفتگو میں ڈرامائیت اور اظہار کی بے تکلفی پیدا کر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے مکالموں کے چُست فقرے محض ماحول کو زعفران زار نہیں بناتے بلکہ سماجی اور اقتصادی صورت حال پر بھرپور وار کرنے کا وسیلہ بھی بنتے ہیں۔ گئودان سے غریب کسان اور ٹھاکر کا ایک مکالمہ ملاحظہ ہو:

''پانچ نقد، دس ہوئے کہ نہیں؟''

''ہاں سرکار! اب یہ پانچوں بھی میری طرف سے رکھ لیجئے!''

''کیسا پاگل ہے؟''

''نہیں سرکار! ایک روپیہ چھوٹی ٹھکرائن کا نجرانہ ہے۔''

''ایک روپیہ بڑی ٹھکرائن کا نجرانہ۔''

''ایک روپیہ چھوٹی ٹھکرائن کے پان کھانے کو اور ایک روپیہ بڑی ٹھکرائن کے پان کھانے کو۔ رہا ایک روپیہ، سو وہ آپ کے کریا کرم کے لیے۔''(۷۴)

پریم چند اپنے مطمح نظر کو واضح کرنے کے لیے عموماً تین طریقے اختیار کرتے ہیں۔ اوّل یہ کہ وہ واقعات کی ترتیب و تنظیم اس طرح کرتے ہیں کہ قاری کا ذہن اسی طرف ملتفت ہو۔ دوم یہ کہ وہ کرداروں کی کشمکش اور ان کی آپسی گفتگو سے طے شدہ ماحول بناتے ہیں۔ سوم حالات و حادثات پر کڑوا کسیلا تبصرہ کرتے ہوئے قاری کے ذہن پر اس طرح کچوکے لگاتے ہیں کہ وہ ان کے ترقی پسندانہ نظریات سے بخوبی واقف ہو جاتا ہے۔

ناول اسرارِ معبد (۱۹۰۵ء) تا بازارِ حسن (۱۹۱۸ء) کی تخلیق تک کا زمانہ پریم چند کی ایسی تحریروں کا ہے جس میں فارسی آمیز اسلوب ہے۔ اردو سے وابستگی کا پندرہ سال کا دور ایسا ہے کہ وہ اپنی تحریروں میں عربی و فارسی تراکیب و

بندشیں، واحد سے جمع بنانے کے عربی و فارسی قاعدے، عطف واؤ، اضافت، تشبیہ و استعارات اور محاوروں کو بکثرت استعمال کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ کرداروں تک کی زبان میں فصیح اور معیاری اردو کا استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔

دوسرا دور چوگان ہستی (۱۹۲۷ء) سے شروع ہوتا ہے جو میدان عمل (۱۹۳۲ء) تک چلا۔ گوشۂ عافیت (۱۹۲۸ء) نرملا، (۱۹۲۹ء) اور بیوہ (۱۹۳۲ء) بھی اسی زمانے کی تخلیقات ہیں۔

تیسرا دور گئودان (۱۹۳۶ء) سے شروع ہوتا ہے جو دس گیارہ سال کی نگارشات وفا کی دیوی، دوزخ، عشق کا روگ اور چھٹکارہ پر محیط ہے۔ اس دور میں پریم چند کے ہاں عربی و فارسی آمیز الفاظ وتراکیب کا اخراج اور اردو مرکبات کو فروغ ملا اور زبان کا عام فہم انداز ان کے اسلوب کی بنیادی خوبی بن گیا۔ یہی وہ دور ہے جب اردو/ ہندی تنازعہ سامنے آیا۔ اردو، ہندی اور ہندوستانی میں سے کسی ایک کو قومی، سرکاری یا رابطے کی زبان بنائے جانے کے بارے میں مباحثے جاری تھے۔ اردو اور ہندی کے حامیوں کے اس لسانی تنازعے کو ''ہندوستانی'' کے ذریعے حل کرنے کی صورت نکالی گئی۔ یہ راستہ مہاتما گاندھی کا دیا ہوا تھا جس کے پریم چند بھی حامی تھے۔ اس لیے انھوں نے اپنی اردو تخلیقات میں ہندی اور ہندی تخلیقات میں اردو کے مترادفات استعمال کرنے شروع کر دیئے تا کہ دونوں زبانوں کو ایک دوسرے میں ضم کر کے اس لسانی تنازعے کو ختم کر دیا جائے۔ مثلاً گئودان (اردو) میں صبر، عقل، لیکن، زمین، مستغنی اور آرام وغیرہ الفاظ لکھے۔ پریم چند کی اس دور کی نثر میں ثقیل اور دقیق الفاظ کا اخراج اور مرکبات سے اجتناب ملتا ہے۔ جس کی جگہ وہ روزمرہ، سلیس اور سادہ زبان استعمال کرنے لگے تھے۔ یعنی پریم چند اس دور میں ایک ہی زبان استعمال کر رہے تھے جسے چند الفاظ کے رد و بدل کے ساتھ دیوناگری اور فارسی رسم خطوں میں علی الترتیب ہندی اور اردو کہا جاتا تھا۔

گئودان میں چند الفاظ کی الٹ پھیر کے علاوہ صرف رسم خط کا فرق ہے۔ پریم چند اپنی ابتدائی ناولوں میں داستانوں کے اسالیب سے متاثر نظر آتے ہیں۔ وہ رنگین اور مسجع نثر کو ترجیح دیتے ہیں۔ عربی و فارسی ترقیموں مثلاً اضافت اور واو عطفی وغیرہ کا بھی خوب استعمال ملتا ہے۔ جب کہ ناول بازار حسن میں کرداروں کی زبان بلا تفریق ہندو و مسلم، فصیح اردو ہے۔ درحقیقت ناول گوشہ عافیت سے پریم چند کی تحریروں میں عربی و فارسی کے مشکل الفاظ وتراکیب کا اخراج شروع ہوتا ہے۔ بقول ڈاکٹر نصیر احمد خاں:

> ''گوشہ عافیت کے تقریباً دو درجن کردار دیہاتی ہیں جو اردو الفاظ کا صحیح تلفظ کرنے سے قاصر ہیں۔ ایک اندازے کے مطابق گوشہ عافیت میں فصیح اردو کے ۲۲۸ الفاظ، ۹۳۹ مرتبہ مقامی تلفظ کے ساتھ استعمال ہوئے ہیں۔ اسی ناول سے پریم چند کے یہاں گاندھیائی نظریہ کی تبلیغ کا آغاز ہوتا ہے اور وہ گاندھی جی کی ''ہندوستانی'' کی لسانی پالیسی پر عمل درآمد کی شروعات کرتے ہیں۔ عربی، فارسی اور سنسکرت کے دقیق الفاظ کی جگہ روزمرہ، ہندی الفاظ اور اصطلاحات کی کثرت اور مقامی بول چال میں تلفظات کی ادائیگی کی شعوری کوشش ہونے لگتی ہے۔'' (۷۵)

اُس کے بعد پریم چند نے اردو میں ہندی الفاظ سے بچنے کی کوشش نہیں کی اور نہ ہی ہندی میں اردو الفاظ کے استعمال سے گریز کیا۔ چند مثالیں گئودان سے دیکھیے:

بھاگ کے بھروسے / تقدیر کے بھروسے

کھوج / فکر

بھینٹ / نذرانہ

آسن / سہارا

چندرما / چاند

بقول ڈاکٹر نصیر احمد خاں:

''یہی زمانہ ہے جب پریم چند نے اتر پردیش کی بولی بھوج پوری کو اردو میں رائج کیا۔ ان کے ناولوں کے زیادہ تر کردار اُسی علاقے کے ہیں۔۔۔ایک تخمینے کے مطابق گئودان میں ایسے پینتالیس الفاظ ہیں۔ ایک مثال دیکھئے: ''گاڑی کھلنے میں آدھ گھنٹے کی دیر تھی۔ سبھی اپنے جیورے لینے کے لیے جمع ہو گئے۔'' (۷۶)

پریم چند کے اسلوب میں اختراعی عمل بھی ملتا ہے۔ مثال کے طور پر: سودخوری کی طرز پر تنہا خوری، اسی طرح بگڑ نے سے بگڑیل، غصے سے گسیل وغیرہ۔ پریم چند کے اسلوب کی ایک جہت یہ بھی ہے کہ وہ فارسی اور ہندی کے اختلاط سے پیچیدہ لفظ بناتے ہیں جیسے ناحکام رسی، ناتحمل مزاجی۔ ان کی تحریروں میں متضاد الفاظ کا بیک وقت استعمال بھی ملتا ہے، جیسے: ''بھورے نے تشکرانہ حقارت سے اس کی طرف دیکھا'' یا ''شرافت کا سیاہ داغ۔'' بقول ڈاکٹر نصیر احمد خاں:

''پریم چند اپنی تحریروں میں اکثر و بیشتر، فقروں میں الفاظ کی نحوی ترتیب بھی بدل دیتے ہیں۔ یہ عمل وہ لفظ پر زور دینے کے لیے کرتے ہیں؛ مثالیں دیکھیے:

مرد جواں ہمت مار اگ بے سُرا، کلام تیز، جذبات پاک۔

پریم چند اکثر ضمیر تخصیص ''ہی'' کا استعمال معینہ جگہ سے ہٹا کر کرتے ہیں؛ جیسے غریبوں کی زندگی میں شاید اوّل ہی مرتبہ آیا ہو۔ (۷۷)

تکرارِ الفاظ دیکھیے:

''شخص کتنا لمبا، کتنا بیدار مغز، کتنا جامع انسان ہے۔ کتنا رنگین مزاج، کتنا باذاق اس کا فلسفہ زندگی کتنا انوکھا ہے۔'' (گوشہ عافیت ۲۱۵)

مرکب جملوں میں فعل امدادی کا بے دریغ استعمال بھی دیکھنے کو ملتا ہے:

''اس کی نگاہوں میں کتنی پیاس تھی، کتنا اشتیاق تھا، کتنی التجا تھی۔ پتلیاں بھولی بانی کی ایک ایک ادا پر ناچتی تھیں، چمکتی تھیں۔''

بازار حسن میں خالص فارسی ترکیب دیکھئے:

چشم ہائے ناز، رائے دہندگان یا گوشۂ عافیت میں افسر سے افسران، حاکم سے حکام۔ اور گئودان میں ہندی لاحقوں سے جمع بنانے کا رجحان ملتا ہے؛ جیسے: رسم سے رسموں، صاحب سے صاحبوں وغیرہ۔ ایک جگہ برتاؤ سے برتاوات جمع

بنائی ہے۔ اردو میں فعل کی جنس کا تعین فاعل کے مطابق ہوتا ہے۔ پریم چند کے یہاں گوشۂ عافیت میں ایسی مثالیں بھی ہیں جہاں انھوں نے جنس کو مفعول کے مطابق بدل دیا ہے؛ جیسے:

''جسے وہ اسی وقت حل کر کے اپنی تشفی کرنی چاہتے تھے۔''(۷۸)

پریم چند نے شروع شروع میں محاوروں کا خاصہ استعمال کیا۔ اس کے بعد وہ بتدریج کم ہوتا گیا اور ناول گئودان تک آتے آتے بالکل ختم ہو گیا۔ پریم چند کے ان تین طرح کے بیانیہ اور توضیحی اسالیب میں ان کی دردمندی کا وہ حقیقی جوہر یوں موجود ہے جیسے گوشت کی شریانوں میں خون۔ جس کی علاحدگی سے ناول کے پورے وجود کی شناخت کا جغرافیہ ہی بدل سکتا ہے۔

رُومانی ناول نگار : نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھ پوری اور حجاب اسماعیل (حجاب امتیاز علی)

پریم چند کے فوراً بعد اُسی دور میں رومانی تحریک کے ابتدائی ناول نگاروں میں نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھ پوری اور حجاب اسماعیل سامنے آئے۔ جنھوں نے دہلی اور لکھنؤ کے محاورے، علاقائی معاشرت کی عکاسی، اصلاح پسندی اور خشک منطقیت کو اردو ناول سے نکال باہر کیا۔

نیاز فتح پوری ۱۹۱۳ء، مُتناقص الخیال، رُومانی اسلوب

نیاز فتح پوری نے ایک شاعر کا انجام (۱۹۱۳ء) لکھ کر اردو رومانی ناول نگاری کی ابتداء کی۔ نیاز نے خود اپنے نمائندہ ناول شہاب کی سرگزشت کے دیباچے میں لکھا ہے کہ آسکر وائلڈ کا منطقی *Paradox* مجھے بے حد پسند تھا... علی الخصوص شہاب کی سرگزشت میں آسکر وائلڈ بہت جچا ہے۔ یہی نہیں، نیاز کے دونوں ناول آسکر وائلڈ کے زیر اثر لکھے گئے۔ نیاز فتح پوری کے اسلوب پر تھامس ہارڈی اور آلڈس ہکسلے کے اثرات محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ نیاز فتح پوری مغربی ادب کا براہِ راست مطالعہ کر رہے تھے۔ نیاز کے ناول ایک شاعر کا انجام کے تمام کردار انتہا درجے کی جذباتیت کا شکار ہیں۔ رومانوی تحریک اُردو میں رُومانیت، مغربی ادب کی وساطت سے آئی تو اس تحریک سے منسلک تمام قلمکار زندگی کی تلخ حقیقتوں سے آنکھیں چراتے ہوئے رومان کی گھنی چھاؤں میں پناہ ڈھونڈتے دکھائی دیئے۔

نیاز کا ناول ایک شاعر کا انجام موضوعاتی اور اسلوبیاتی سطح پر جوانی کے ہیجانات اور اضطراب سے لبریز ہے۔ البتہ شہاب کی سرگزشت (۱۹۳۹ء سے قبل) بہتر ناول ہے۔ اس میں اعتدال و توازن ہے۔ اگر ناول ایک شاعر کا انجام میں دل کی حکمرانی اور ہیجانی کیفیات ہیں تو شہاب کی سرگزشت میں دماغ کا تسلط دکھائی دیتا ہے۔ ہاں، کہیں کہیں جذباتیت اسلوب کے حوالے سے راہ پا گئی ہے۔ جب کہ وقار عظیم ان دونوں ناولوں کو ''فکر سے زیادہ جذبے کا مرہون منت'' قرار دیتے ہیں۔ ایک شاعر کا انجام میں رومانی جذباتیت ہے اور شہاب کی سرگزشت میں مذہب اور سماج سے بغاوت کا شدید جذبہ۔

مجنوں گورکھپوری : روزنامچہ نما، مکتوباتی رُومانی اسلوب

سراب (۱۹۴۵ء)اور زیدی کا حشر (۱۹۴۶ء) کے عنوانات سے مجنوں گورکھپوری کے دو رومانی ناول ہندوستان کی معاشرت کے آئینہ دار ہیں۔سراب(۱۹۴۵ء) مکتوباتی طرز کا ناول ہے۔مجنوں گورکھپوری سے پہلے اردو ناول لکھنے کی یہ تکنیک قاضی عبدالغفار اپنے ناول لیلیٰ کے خطوط (۱۹۳۲ء)میں استعمال کر چکے تھے۔ تاہم اردو میں روزنامچہ/ ڈائری کے انداز میں ناول نگاری کا سہرا مجنوں گورکھپوری کے سر ہے۔ اس لیے کہ مجنوں کے ناول شہاب کی سرگزشت کی ہیئت تورگنیف کے ناول "A Diary of Superfluous Man" سے ملتی جلتی ہے۔ یہ ناول پہلے رسالہ ایوان، گورکھپور میں ایک مفکر کی سرگزشت کے نام سے شائع ہوا تھا، بعد میں سرنوشت کے عنوان سے کتابی صورت میں شائع ہوا۔ناول سرنوشت(۱۹۳۲ء) کے دیباچہ میں مجنوں گورکھپوری نے لکھا ہے کہ انھیں تورگنیف کا افسانہ "A Diary of Superfluous Man" پڑھنے کا اتفاق ہوا تو ان کے ذہن نے فیصلہ کیا کہ ہیئت اور اس کا عنوان کیا ہونا چاہیے لہٰذا انھوں نے اس ناول کو روزنامچہ کی صورت میں لکھا اور بعض موقعوں پر موسم اور فضا کو بیان کرتے ہوئے تورگنیف کے افسانہ کے کچھ نقوش بھی ناول کا حصّہ بنا دیئے۔تورگنیف ہی کے زیرِ اثر مجنوں گورکھپوری کے ناول غم کے ہاتھوں انسانی فطرت کے مُرجھا جانے کا تاثر پیش کرتے ہیں۔ جبکہ مجنوں کے ان ناولوں کے مرکزی خیال بھی تھامس ہارڈی کے ناولوں سے مستعار ہیں۔جس کا اعتراف مجنوں گورکھپوری نے اپنے ناول گردش (۱۹۴۵ء) کے دیباچہ میں کیا ہے۔

حجاب اسماعیل (حجاب امتیاز علی) ۱۹۳۶ء :ء، سادہ رُومانی بیانیہ

صحیح معنوں میں رومانی تحریک کا پتا حجاب اسماعیل (حجاب امتیاز علی) کے ناولوں :خلوت کی انجمن (۱۹۳۶ء) اور ظالم محبت(۱۹۴۰ء) اور اندھیرا خواب(۱۹۵۰ء) میں چلتا ہے کہ حجاب اپنی والدہ عباسی بیگم کی ناوقت موت کے سبب نروس بریک ڈاؤن کا شکار ہو کر فطرت سے بہت قریب پہنچ گئیں۔ کوچین سے پانڈی چری اور بمبئی سے مدراس کے ساحلی علاقوں میں ان کا بچپن اور لڑکپن گزرا۔ لہٰذا مزاج میں رومان عود کر آیا اور وہ رومانی فضا کو رقم کرنے پر اس درجہ قادر ہوئیں کہ کوئی معتدل (نارمل) شخصیت کا حامل ناول نگار ان کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔حجاب فن برائے فن کی قائل تھیں۔زندگی کے مکروہ پہلو کی عکاسی ان کے مزاج کے منافی تھا۔آلائشوں کی کرید اور نمائش انہیں پسند نہ تھی۔

حجاب نے اپنے رُومانی ناولوں میں چند مستقل کرداروں کو پیش کر کے ایک اچھوتا تجربہ کیا ہے اور اُسی حوالے سے اُن کے مکالموں اور بیان کے لیے اسلوب وضع کیا ہے۔ روحی، ڈاکٹر گار، دادی زبیدہ، جسوتی اور زوناش ان کے ہر ناول میں ایک خاندان کی طرح جلوہ گر ہوتے ہیں۔اُن کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے کسی ایک کردار کو بھی زبان ومزاج، ملبوس، نشست و برخاست اور قد و قامت کے اعتبار سے مختلف نہیں ہونے دیا۔ کیپاس، کوہ فیروز، کوہ الماس، جزیرہ عباس اور دریائے ناشپاس، قصرِ عشرت اور کیبا ایسے ہی علاقے ہیں جو سب کے سب خیالی ہیں۔ اسی لیے سجاد حیدر یلدرم نے ظالم جنت

(۱۹۴۰ء) کے دیباچے میں لکھا ہے کہ قاری ان جزیروں، دریاؤں اور پہاڑوں کو کسی اٹلس میں تلاش نہ کرے۔لیکن کیبا بوت کے جنگل کو ہمیشہ دریائے ناشپاس کے کناروں پر اور شہر کیباس کے مشرق میں دکھایا جائے گا اور محلات کی غلام گردشوں، باغیچوں اور محل سراؤں کے فرانسیسی دریچے تک کے بیان میں کہیں کوئی تبدیلی دیکھنے کو نہیں ملے گی۔

حجاب کا پہلا ناول خلوت کی انجمن (۱۹۳۶ء) تھا اور ظالم محبت ۱۹۴۰ء میں شائع ہوا۔ظالم محبت سے حجاب کا اسلوب بیان ملاحظہ ہو۔ایک موقع پر جسوتی سے تعلق ختم کرنے کے لیے منصور کہتا ہے:

> ''ابتدائے آفرینش سے عورت فساد کی جڑ مشہور ہے۔چنانچہ آج میں نے اپنی آنکھوں سے دیکھ لیا کہ کس طرح حوا نے مظلوم آدم کو جنت میں رسوا کیا تھا۔خدا کے لیے مجھے نہ ستایئے۔''(۷۹)

اس تکلیف دہ مکالمے کے بعد دونوں میں فاصلہ آ گیا۔منصور ذہنی صدمے کے باعث بیمار پڑ گیا اور روحی اور جسوتی کو چچا لوث نے اپنی نہر عطوس والی کوٹھی میں بھیج دیا۔رُوحی سے ملاقات کے دوران منصور نے جسوتی کے نام پیغام بھجوایا کہ وہ صرف ایک بار آ کر مل جائے مگر جسوتی نے کیباس جانے سے انکار کر دیا۔روحی کے اصرار کرنے پر جسوتی بولی:

> ''میں منصور سے وعدہ کر چکی ہوں کہ اس سنہرے خواب کو ہمیشہ کے لیے توڑ دوں گی۔شہاب ثاقب کی طرح نہ جانے ٹوٹ کر زمین کی تاریکیوں میں کہاں غائب ہو جاتا ہے۔مگر غائب ہونے کے باوجود کہیں نہ کہیں قائم رہتا ہے۔سنا تم نے؟ اب میں عہد شکنی نہیں کر سکتی۔''(۸۰)

اس کے بعد، جُون کی ایک گرم اور طوفانی رات کو موسلا دھار بارش میں مُنیر پاگلوں کی طرح ہانپتے ہوئے آیا اور تیزی سے بولا:

> ''جسوتی کہاں ہے؟ اسے لے چلو۔خدا کے لیے اسے لے چلو۔اگر وہ راضی نہیں تب بھی اسے لے چلو''...اتنا کہہ کر ان کی آواز گلو گیر ہو گئی...دفعتاً پہلو کا دروازہ بڑے زور سے کھلا اور جسوتی اندر داخل ہوئی۔معلوم ہوتا تھا وہ بھی سوئی نہ تھی۔''

اُدھر منصور بمشکل سانس لے رہا تھا۔مُنیر نے اس کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے لیا اور بولا ''منصور میرے اپنے بھائی: ہوش میں آؤ۔میں جسوتی کو لے آیا۔'' اس سے اگلے ہی لمحے منصور داعی اجل کو لبیک کہہ گیا۔منیر اور جسوتی دونوں بدحواس ہو کر ایک دوسرے سے لپٹ گئے۔یوں معلوم ہوتا تھا جیسے منصور کی موت نے ان دونوں کو قریب کر دیا ہے۔''(۸۲) ظالم محبت میں محبت کا فطری جذبہ متاثر کرتا ہے اور اسی مناسبت سے سادہ اور سہل بیانیہ اسلوب ہے۔

(ب) آزادی (۱۹۴۷ء) سے قبل کی ترقی پسند لہر:

رومانی تحریک کے پہلو بہ پہلو انجمن ترقی پسند مصنفین (قیام: ۱۹۳۶ء) کے ابتدائی قلم کاروں سجّاد ظہیر، احمد علی اور رشید جہاں کے افسانوں پر مشتمل انتھالوجی انگارے (۱۹۳۲ء) کی اشاعت اور ضبطی کے ساتھ ہی اردو ادب میں شدت پسند ترقی پسندانہ لہر چل نکلی تھی۔اس شدت پسندانہ لہر کو پریم چند کی معتدل ترقی پسندانہ سوچ کا اگلا قدم کہہ سکتے ہیں۔یہ ویسا ہی معاملہ ہے، جیسے سیاست میں برطانوی سامراج سے چھٹکارا حاصل کرنے کے لیے امن پسند گاندھیائی فلسفے سے بےزاری کی

صورت سوبھاش چندر بوس کی شدت پسند مزاحمت سامنے آئی۔ ان ابتدائی ترقی پسند ناول نگاروں نے بھی آدرش واد، روحانیت سے مملو اخلاقیات کے الجھیڑوں سے آگے نکلنے کی ٹھانی۔ ناول نگاری میں ان کے رول ماڈل روس کے گریٹ ماسٹرز تھے، جو زارِ روس کے خلاف قلم کے زور پر مزاحمت کررہے تھے۔ ان کے سامنے بشریت اور عقلیت کی نئی کسوٹی تھی۔ وہی کسوٹی موضوعات اور اسلوب کے حوالے سے اردو کے ابتدائی ترقی پسند ناول نگاروں : قاضی عبدالغفار، عزیز احمد، سجاد ظہیر، کرشن چند اور عصمت چغتائی نے برتی۔ آزادی (۱۹۴۷ء) سے پہلے ترقی پسند ناول نگاروں میں یہی پانچ نام دکھائی دیتے ہیں۔

قاضی عبدالغفار ۱۹۳۲ء: مکتوباتی روزنامچہ طرز میں داخلی مونولاگ کا تاثراتی اسلوب

قاضی عبدالغفار کے ناول :لیلیٰ کے خطوط (۱۹۳۲ء) میں ایک طوائف کی زندگی کا بیان سماج کے کھوکھلے پن کو بےنقاب کرتا ہے۔ یہ سماج کی ایک ٹھکرائی ہوئی مظلوم ہندوستانی عورت کی صدائے احتجاج ہے۔ لیلیٰ کے لہجے کی تلخی اور زہرناکی اس سے پہلے اُردو ناول میں دیکھنے کو نہیں ملتی۔ قاضی عبدالغفار کہتے ہیں:

> ''عورت کی مظلومیت کا افسانہ ہندوستان کے ماحول میں کسی شریف گھر کی بیٹی یا بہو کی زبان سے بیان ہونا ممکن نہ تھا۔ لامحالہ ایک بازاری عورت کے قلم سے وہ عبرت انگیز حقائق بیان کرانے پڑے جن کو ذرا کم بے حجاب اور زیادہ سنجیدہ طرز بیان بےاثر اور بےمعنی کردیتا۔ جونوک خار میں چاہتا تھا کہ ان موٹی کھالوں میں چبھے جن پر معمولی چٹکیوں کا کبھی کوئی اثر نہیں ہوتا۔ وہ نوک خار سنجیدگی اور اعتدال کی حدود میں اکثر بےاثر رہتی ہے۔ درحقیقت میں مجبور تھا کہ لیلیٰ کے قلم کی نوک سے ان موٹی اور سخت کھالوں میں سوراخ کراؤں۔'' (۸۳)

بقول قاضی عبدالغفار یہ ناول ایک چھوٹا سا آئینہ ہے، جو ہندوستان کے نام نہاد مصلحین قوم اور مذہبی رہنماؤں کے سامنے رکھ دیا گیا ہے کہ وہ اس میں عورت کے متعلق اپنی غفلت کا مکروہ چہرہ دیکھ سکیں۔ (۸۴)

زندگی سے بےزاری اور بغاوت لیلیٰ کے خطوط کا موضوع خاص ہے اور اسی مناسبت سے قاضی صاحب کا تندو تیز زہریلا اسلوب ہے۔ مشرقی روح قدم قدم پر الجھتی ہے۔ قاضی عبدالغفار نے ایک ہندوستانی طوائف کے خطوط کو روزنامچہ کے اسلوب میں فرانس کے ناول نگار زولا کی ''تھریسا'' بنا دیا ہے۔ قاضی عبدالغفار کے دوسرے ناول مجنوں کی ڈائری (۱۹۳۴ء) کو لیلیٰ کے خطوط (۱۹۳۲ء) کی توسیع کہنا چاہیے۔ اس ناول میں مجنوں، ایک آزاد خیال نوجوان ہے جو پرانی اقدار کی لایعنیت پر اُلجھتا ہے اور کہتا ہے ''اپنی آزادی کا اعلان کردینا چاہتا ہوں کہ میں کسی کا محکوم نہیں، صرف حُسنِ ازل کا غلام۔''

قاضی عبدالغفار نے مجنوں کی ڈائری کے دیباچہ میں اُس دور کے مُسلم تعلیمی نظام کی محدودیت پر سخت تنقید کی اور دینی مدرسوں کے فرسودہ نظام پر طنز کے تیر چلائے ہیں۔ ناول کا ہیرو مجنوں اس بات پر کڑھتا ہے کہ نام نہاد داعیانِ مذہب علم وعقل سے عاری کیوں ہیں۔

قاضی عبدالغفار کا تاثراتی انداز پُرپیچ اور منفرد ہے۔ ان کے ہاں عورت کا تبسم ایک فوارۂ خون اور اس کی بذلہ سنجی

ایک فریاد ہے۔ یہ عورت تھکے ہارے مسافروں کے لیے سکون جان، زخموں کا مرہم اور تاریک راتوں میں شعاعِ حیات ہے۔ عورت کسی حال میں بھی اپنی فطرت سے بیگانہ نہیں ہوتی۔ بعض ناقد قاضی عبدالغفار کے شاعرانہ اسلوب میں عناصر شباب کی تلاش کا کام سرانجام دیتے ہیں اور قاضی عبدالغفار کے استعاروں، ترکیبوں اور صنعتوں کے تاثراتی انداز کے فریب میں آ جاتے ہیں۔ مثلاً خلوت خانۂ خیال، نگار آتش رخ، سنہری آغوش، صنوبر کی ڈالی، بھاگتے ہوئے سیاہ تاب بادل، طلائی جھالر، پیشانی کا جھومر وغیرہ الفاظ سے قاضی عبدالغفار کے اس فلسفہ زندگی پر کوئی حرف نہیں آتا جو خالص انسانی جذبات واحساسات کے نام وقف ہے۔ مظلوم طوائف کا بیان دیکھیے :

''جو لوگ انسان کی زندگی میں جذبات کے معترض ہیں، میں ان کو حقارت کی نظر سے دیکھتی ہوں۔ وہ جانتے نہیں کہ زندگی ہے کیا؟ جذبات کے بغیر لوہے کی مشین اور انسان میں فرق ہی کیا رہا؟ سمندر کیا ہے اگر اس میں موجیں نہ ہوں؟ آگ کیا ہے جس میں شعلہ نہ ہو؟ سمندر کی عزت اس کی موجوں سے، آگ کا وقار اس کے شعلوں سے قائم ہے، خشک فلسفی اور بے مغز حکیم سمندر کے سوکھے ہوئے جھاگ، اور لکڑی کے جلے ہوئے کوئلے ہیں، اگر وہ جذبات سے محروم ہیں۔''(۸۵)

یہی جذباتی رنگ و آہنگ قاضی عبدالغفار کے تاثراتی طرز نگارش کی انفرادیت ہے۔ جو جذبات واحساسات سے لبریز ہے۔ قاضی عبدالغفار کے تاثراتی انداز میں جذبات وکیفیات کی وہ سیلانی نہیں جو مہدی افادی ونیاز فتح پوری کا حصّہ ہے۔ ان کے جذبات کے بہاؤ میں حقیقت پسندی کی تلخی موجود ہے۔ لیکن اسلوب کی اثرانگیزی اک تماشا ہے کہ کیا مجال ہے، ذرا بھی ذوق جمال کو ناگوار گذرے۔ لیلیٰ کے خطوط کا تاثراتی انداز ملاحظہ ہو:

(i) میں ہمہ دن خوف وہراس ہوں ہمہ تن انتظار۔

(ii) میری آنکھوں میں نیند نہیں سورج کے طلوع ہونے کا انتظار ہے۔

(iii) عورت جس دیوار کے سائے میں بیٹھتی ہے۔ پھر اٹھ نہیں سکتی۔

(iv) تم اس جنازے میں جس پر کمخواب اور دیبا کی چادریں ڈال دی گئی ہیں، موت کی تصویر نہیں دیکھ سکتے؟

اب طویل فقروں کی تہہ میں معاشرتی احساس کا عنصر ملاحظہ کریں:

(i) کیا وہ پیالہ جو تمہاری شراب سے لبریز ہے، وہی پیالہ نہیں ہے جو کمہار کے آوے میں چلا گیا تھا؟ اور کیا وہ بانسری جس کا نغمہ تمھاری روح کو سکون دیتا ہے، وہی بانس کا ٹکڑا نہیں ہے جس کا مغز چاقو سے کھود کر نکالا گیا تھا اور جس کا سینہ چھری سے کریدا گیا تھا۔

(ii) تمھارا درد گویا ایک صدف کے ٹوٹنے کی تکلیف ہے وہ ایک حیات اعلیٰ کی دلالت کا دروازہ ہے جس طرح ہے کہ ایک پھل کا سخت چھلکا ٹوٹے، تاکہ اس کا مغز باہر آ سکے۔

اسلوب کی یہ خوبی متاثر کیے بغیر نہیں رہتی۔ اس میں لطافت کے ساتھ وہ انسانی درد بھی شامل ہی جو زندگی کے تلخ تجربات واحساسات کی پیداوار ہے اور جس کی جڑیں زمین میں بھی پیوست ہیں اور انسانی وجود میں بھی۔ اس حوالے سے خود قاضی عبدالغفار کا اپنا بیان ملاحظہ ہو:

''مجھے کچھ زیادہ امید نہیں کہ میرے یہ اشارے سونے والوں کے دماغ میں گھس کر ان کے خراٹوں کو بند کر سکیں گے۔ لیکن اگر سننے والوں کے کان پٹ ہوں تو اسکے کبھی یہ معنی نہیں ہو سکتے کہ بولنے والوں اور لکھنے والوں کی زبان بھی گنگ ہو جائے۔''(۸۶)

خطوط کی صورت فکشن لکھنے کا آغاز سیموئل رچرڈسن نے ناول پامیلا لکھ کر کیا تھا۔ جب کہ قاضی عبدالغفار کا یہ ناول اس تکنیک میں داخلی خود کلامی (*Monologue*) کا رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ گستاو فلابیئر اور ایمائل زولا کے زیر اثر قاضی عبدالغفار نے لیلیٰ کے خطوط اور مجنوں کی ڈائری جیسے ناول لکھے۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ اردو میں پہلی بار لیلیٰ کے خطوط کی صورت میں پہلا ترقی پسند *Epistolary Novel* لکھا۔ جس میں سماجی مسلمات کے خلاف بلند آہنگ کرخت اسلوب دیکھنے کو ملتا ہے۔ اُنھوں نے بطور ترقی پسند ناول نگار انسانی فطرت کی تفہیم کے لیے جہاں طبقاتی آویزش کو اہمیت دی وہیں جدید نفسیات کے علم سے بھی کام لیا جس نے ترقی پسند ناول نگاروں کو نئے نئے موضوعات اور فن کے زاویے بخشے۔

عزیز احمد ۱۹۳۳ء: شعور کی رَو اور فوٹو گرافک فطرت نگاری کا بیانیہ

لیلیٰ کے خطوط ہی کے زیر اثر ۱۹۳۲ء میں عزیز احمد کا ناول ہوس شائع ہوا اور ۱۹۳۳ء میں مرمر اور خون سامنے آیا۔ عزیز احمد کے یہ دونوں ناول فرانسیسی فطرت نگاروں کے زیر اثر لکھے گئے تھے اور انہی اسالیب میں، جو گستاو فلابیئر اور ایمائل زولا سے مخصوص ہے۔ یہ اسلوب اپنے کھلے پن کی وجہ سے 'زولائیت' کہلاتا ہے:

''جذبات کا تلاطم انتہا کو پہنچ گیا۔ رفعت نے عذرا کے جسم سے ریشمی حجاب کو بالکل دور کر دیا۔ اب وہ اُس کی گود میں چاند کی شفاف روشنی میں بالکل عریاں تھی اور اس کے لب کانپ رہے تھے، اس کے جسم کا ہر ریشہ کانپ رہا تھا۔''(۸۷)

لیکن عزیز احمد کا شاہکار ناول گریز (۱۹۴۳ء) ہے۔ اُس کا مرکزی کردار نعیم الحسن، خوفِ مرگ اور جنسی ہیجان میں مُبتلا ہے۔ سب سے پہلے بلقیس پھر ایلس، میری پاول، مارگریٹ اور برتھا اس کی زندگی میں داخل ہوتی ہیں۔ اس کی جنسی اور جذباتی وابستگی ہر موڑ پر بدلتی رہتی ہے۔ بحری جہاز میں جب وہ انگلستان کی طرف روانہ ہوا تو بلقیس ہی اس کے دل و دماغ پر چھائی ہوئی تھی۔ ناول میں شعور کی رَو برتی گئی ہے:

''...عرشے پر باہر آیا اور کٹہرے کے پاس کھڑا موجوں میں بلقیس کو دیکھنے لگا۔ دو سال گزر جائیں گے اور پھر وہ میری ہو کے رہے گی۔''(۸۸)

ناول اُس دور کے ذہنی اور سیاسی بحران کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔ پھر رفتہ رفتہ اس میں فطرت نگاری کا عمل دخل شروع ہو جاتا ہے لیکن عزیز احمد نے جنسی میلانات کے اظہار کے ساتھ معاشرتی مسائل کو نظر انداز نہیں کیا۔ اس دور میں انسانی ذہن حقیقت پسندی کی طرف مائل ہو رہا تھا اور علم نفسیات عروج پر تھا۔ سگمنڈ فرائڈ اور اس کے شاگرد، بالخصوص ڈاکٹر سٹیکل اور کارل یونگ نئی نئی نفسیاتی تھیوریز کے ساتھ سامنے آئے تھے۔ تمام تھیوریز کو برت کر عزیز احمد نے اس ناول میں بھر پور فطرت نگاری کی۔ ڈاکٹر سلیمان اطہر جاوید کہتے ہیں:

''عزیز احمد جنس کے مسئلہ کو مجرد انداز میں پیش نہیں کرتے بلکہ اس میں جذبۂ محبت کو بھی شامل کر دیتے ہیں۔ یہ اور بات ہے، محبت کا تصوّر ان کے ہاں قطعی مشرقی اور روایتی نہیں۔''(۸۹)

گریز میں ناول کے ہیرو نعیم الحسن کا کردار بہت حد تک عزیز احمد کا معلوم ہوتا ہے۔ تھوڑا فرق ضرور ہے لیکن عزیز احمد کی زندگی کا دھارا اسی طرح آگے بڑھا تھا۔ ناول کے ہیرو نعیم کا تعلق درمیانے طبقے سے تھا اور آئی۔سی۔ایس میں کامیابی سے قبل وہ احساسِ کمتری کا شکار تھا۔ آئی۔سی۔ایس کرنے اور بلقیس سے تعلق قائم ہو جانے کے بعد وہ فلک بوس عمارتوں کا خواب دیکھتا ہے۔ عزیز احمد کی اپنی زندگی کو دیکھیں تو بی۔اے (آنرز) کے بعد لندن یونیورسٹی میں داخلہ، ای۔ایم فورسٹر سے ملاقاتیں، شہزادی دُرِشہوار (زوجہ ولی عہد نظام دکن) کا پرائیویٹ سیکرٹری ہونا اسی کے مماثل ہے۔ یوں ناول میں یہ سوانحی عنصر عزیز احمد کے بیانیہ اسلوب کو ایک نئی جہت ہی فراہم نہیں کرتا، آسانی بھی پیدا کر دیتا ہے۔ نعیم کا انگلستان جا کر امریکی دوشیزہ ایلس سے قربت اور دوری اور ایلس کے باپ کا نعیم کو اس کے کالے رنگ، نسل اور سیاسی غلامی کا احساس دلانا ہی اس کی کڑھن اور مایوسی کی وجہ ہے۔ نتیجہ میں نعیم، شراب اور شباب میں سکون ڈھونڈتا ہے۔ نعیم، کرا کسلے سے تعلقات قائم کرتا ہے اور ہندوستانیوں کو حقیر سمجھنے کا بدلہ کرا کسلے کی بہن سے لیتا ہے، لیکن جب وہی ہندوستانی آئی۔سی۔ایس آفیسر اپنے گھر کی راہ لیتا ہے تو بلقیس کسی اور کی ہو چکی ہوتی ہے۔ اس گریز نے نعیم کو ایک کامیاب آئی۔سی۔ایس بنا دیا۔

ناول میں نعیم کے کرداری تضادات کو اُجاگر کرنے کی غرض سے ہی دوسرے کردار شامل کیے گئے ہیں۔ جب کہ اسلوب کی سطح پر فطرت نگاری کرتے ہوئے عزیز احمد نے نعیم کی ذہنی بے چینی کے علاوہ نفسیاتی اور جنسی انتشار کی عکاسی خوب کی ہے۔ نعیم، ایک نارمل انسان تھا۔ بس اس نے ذرا اپنے قد سے بڑا خواب دیکھا تھا۔ اسے غلام قوم کا فرد ہونے کا طعنیٰ ایک بڈھے گورے نے دیا۔ جسے بھلانے کی خاطر نعیم نے اپنی فطرت کے خلاف بہت سے کام کیے، لیکن نہ تو شراب کام آئی نہ شباب۔ لہٰذا اس نے ہر شے سے گریز کو اپنی فطرت ثانیہ بنالیا۔ یورپ میں اسے ایلس ملی، جو اس سے شادی کی خواہاں بھی ہے لیکن نعیم الحسن اس سے گریز کرنے سے پہلے نفسیاتی الجھن کا شکار دکھائی دیتا ہے:

''آہستہ آہستہ لیکن مضبوطی سے شک اس کے دل میں جا گزیں ہو رہا تھا۔ شک ——— جو دلوں اور روحوں کو گھن کی طرح کھا جاتا ہے۔ کہیں وہ غلطی تو نہیں کر رہا ہے؟ کیا ایلس اس سے وفادار رہے گی؟''

عزیز احمد کے اسلوب میں تحلیلِ نفسی کا انداز نمایاں ہے۔ یورپ میں میری پاول بھی نعیم کی زندگی میں داخل ہوئی ہے۔ لیکن اس قربت میں جنسی جذبے کی چھاپ گہری ہے۔ اسی طرح مارگریٹ میں بھی جنسی کشش ہے۔ لیکن نعیم اس سے بھی شادی کرنے میں ناکام رہا۔ مارگریٹ سے اس کی ایک ملاقات کا منظر ملاحظہ ہو:

''معلوم ہوتا تھا کہ نعیم کے سارے جسم میں کسی نے خون کے بجائے جلتا ہوا سیسہ پگھلا کے بہا دیا ہے۔ اس کی کنپٹیاں خون کی گرمی سے پھٹی جا رہی تھیں۔ بالآخر اس سے نہ رہا گیا۔ وہ اٹھا اندھیرے میں آہستہ آہستہ وہ مارگریٹ کے پلنگ کی طرف بڑھا اور جھک کے مارگریٹ کی طرف دیکھنے لگا۔ اندھیرے میں بھی اس نے دیکھا کہ مارگریٹ کی آنکھیں کھلی ہوئی ہیں اور سانس روکے اس کی طرف دیکھ رہی ہے۔ خوف سے؟ حیرت سے؟ کشش سے؟

اُس نے آہستہ سے کہا ''مارگریٹ''

مارگریٹ نے کوئی جواب نہیں دیا۔ دیوار کی طرف کھسک گئی اور نعیم کے لیے جگہ کر دی۔''(۹۰)

عزیز احمد نے گستاوٗ فلابیئر کی طرزِ نگارش میں جنس کے حریری پردوں کو اُٹھایا ہے:

''اس نے اپنے جسم کو مارگریٹ کے جسم سے لپٹتے محسوس کیا۔ مارگریٹ کے پستان چھوٹی چھوٹی اور فولاد کی سخت ناشپاتیوں کے سے تھے۔ اس کا ہاتھ ادھر اُدھر پھرتا رہا اور تھوڑی دیر کے بعد اس نے اپنے جسم پر بھی مارگریٹ کی انگلیوں اور لانبے نوکدار ناخنوں کی سرسراہٹ محسوس کی گویا دونوں ایک دوسرے کے جسم کا جغرافیہ معلوم کرنا چاہتے ہوں۔''(۹۱)

اسے زولائیت کا نام دیں یا کچھ اور، اُردو فکشن کی سطح پر اس نوع کی فطرت نگاری، سب سے پہلے عزیز احمد کے ناول گریز میں دکھائی دی۔

ناول میں شعور کی رَو کے علاوہ سادہ بیانیہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ نہ محاورے کا استعمال، نہ تشبیہ و استعارے کی سجاوٹ۔ صرف 'گریز' کا لفظ مختلف النوع معانی، از قسم *Deviation, Escape* اور *Aversion* کے طور پر برتا گیا ہے۔ لیکن *Dislike* کے معنی میں کہیں نہیں۔

(i) گریز کے ہر باب کا آغاز سفرنامے کی طرح ہوتا ہے۔

(ii) ناول کے زیادہ تر حصّے پر سفرنامے کا گمان ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں مرتّب نے کم و بیش دس صفحات میں اقتباسات درج کر کے اپنے دعوے کے حق میں ثبوت پیش کیے ہیں، باقی صفحات کے نمبر درج کرنے پر اکتفا کی ہے، تا کہ اقتباسات کی کثرت سے تحریر بوجھل نہ ہو جائے۔

(iii) ناول کے ہیرو نعیم کے کردار اور واقعات سے لگتا ہے کہ وہ ایک سیّاح ہے اور اپنے سفر کے واقعات بیان کرنا چاہتا ہے۔ یہ تو تھا ناول کی بُنت کا معاملہ، لیکن سفرنامے طرز کی طویل عبارات سے ہم ناول کے ہیرو نعیم کی کوئی نفسیاتی گرہ بھی کھولنے میں کامیاب نہیں ہوتے۔

(iv) گریز کا بیشتر حصّہ ''سفر اور روداد سفر — معلومات اور محض معلومات — تاریخ، تہذیب اور ثقافت پر علمیت بھرا اظہار خیال'' ہے۔

عزیز احمد کا ناول آگ یوں تو کشمیر کی زندگی پر لکھا گیا ہے لیکن اس میں انقلاب روس اور اس کے بعد کی سیاسی تبدیلیوں کے اثرات کو دکھایا ہے۔ عزیز احمد ترقی پسند تھے لیکن انھوں نے گریز کی طرح آگ میں بھی مارکسی حقیقت نگاری کے بجائے فطرت نگاری (نیچرل ازم) کو ترجیح دی ہے۔ ناول گریز (۱۹۴۳ء) سے ناول آگ (۱۹۴۶ء) تک آتے آتے عزیز احمد نے ڈی۔ ایچ۔ لارنس اور آلڈس ہکسلے تک تمام فرانسیسی ناول نگار اچھی طرح پڑھ لیے تھے۔ گریز اور *Sons and Lovers* میں گہری مماثلت پہلے سے موجود ہے جبکہ لارنس اور ہکسلے دونوں معاصر ناول نگار ہیں۔ عزیز احمد نے خود تسلیم کیا ہے کہ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کا اثر آلڈس ہکسلے پر ہوا ہے اور ہکسلے کے توسط سے عریانی کے جراثیم اُن تک پہنچے۔

گریز میں معاشرے میں موجود انسانی تعلقات پر روشنی ڈالی گئی ہے، جب کہ ناول آگ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے ناول

Aeron's Rod سے گہری مماثلت رکھتا ہے۔ لارنس نے اپنے ناول میں اٹلی کو پیش کیا ہے اور عزیز احمد نے آگ میں اسی طرح کشمیر کو دکھایا ہے۔ کشمیر کے منظر نامے پر بھی عزیز احمد نے لارنس اور ہکسلے کی طرح بے جھجک فطرت نگاری کی۔

فطرت نگاری کے حوالے سے گریز کے اسلوب بیان میں مختلف طریقہ ہائے کار سے کام لیا گیا ہے۔ خطوط، ڈائری اور تاثر، تینوں طریق ملتے ہیں جب کہ بظاہر *Sons and Lovers* کی طرح گریز کی ہیئت روایتی دکھائی دیتی ہے۔ عزیز احمد نے بھی ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی طرح ناول کی ہیئت میں کوئی نیا پن انڈیلنے کی دانستہ کوشش نہیں کی۔ ناول کو سیدھے سبھاؤ بیانیہ اسلوب میں لکھا۔ البتہ کہیں کہیں شعور کی رَو کی تکنیک ضرور دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس کے باوجود فطرت نگاری کے کئی ایک اعلیٰ نمونے دیکھنے کو مل جاتے ہیں جو بہ ظاہر فحش اور عریاں نگاری کی ذیل میں آتے ہیں۔ لیکن جنسی میلانات و مطالبات کے بیان کو عزیز احمد فحش نگاری تسلیم ہی نہیں کرتے تھے۔ اُن کے خیال میں ناول ادھوری نہیں زندگی کی مکمل تصویر پیش کرتا ہے۔ زندگی کا ہر زاویہ بیان کرنا 'حقیقت نگاری' ہے اور انسانی فطرت کا بیان 'فطرت نگاری'۔ مثال کے طور پر تاج پوشی کے جشن میں جگہ نہ ملنے کے سبب نعیم اپنے دوست گراسلے کے گھر پر قیام پذیر ہے تو گراسلے کی بہن مارگریٹ، نعیم کے قریب آ جاتی ہے۔ چونکہ نعیم کی کوئی بہن نہیں، اس لیے مارگریٹ کے لیے اس کے دل میں بھی برادرانہ خلوص ابھرتا ہے لیکن جب وہ مارگریٹ کی آنکھوں میں فطری طور پر جنسی چمک دیکھتا ہے تو مارگریٹ کی جنسی خواہش کو دھتکار دیتا ہے۔

ناول گریز میں فطرت نگاری کا یہ تجربہ عزیز احمد کو آگے چل کر ناول آگ میں کام آیا۔ یہ الگ بات ہے کہ گریز کے حوالے سے علی عباس حسینی اور ڈاکٹر سہیل بخاری نے عزیز احمد کی فطرت نگاری کو ''جنسی تلذذ'' اور ''اعتدال سے تجاوز'' قرار دیا ہے۔ یاد رہے کہ عزیز احمد نے گریز سے قبل ناول مرمر اور خون (۱۹۳۲ء) بھی ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے ناول *Sons and Lovers* (۱۹۱۳ء) کے زیرِ اثر لکھا تھا۔ مرمر اور خون سے فطرت نگاری کا ایک منظر دیکھیے:

> ''اب وہ اس کی گود میں چاند کی شفاف روشنی میں بالکل عریاں تھی اور اس کے لب کانپ رہے تھے۔ اس کے جسم کا ریشہ ریشہ کانپ رہا تھا۔ رفعت اسے گود میں لیے ہوئے کھڑا ہو گیا۔ پھر اس کو زمین پر اتار کر بنچ پر اس کا ڈریسنگ گاؤن بچھا دیا۔ اس ڈریسنگ گاؤن پر عذرا کو لٹا دیا اور اس کے بالوں کو اس کے چہرے کو اس کے سینے کو اس کی انگلیوں کو اس کے پیروں کو چومنا شروع کیا۔'' (۹۳)

آپ نے ملاحظہ کیا کہ یہاں عذرا کا لباس ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی لیڈی چیٹر لی جیسا ہی ہے۔ حال آنکہ لیڈی چیٹر لی مغربی لڑکی ہے اور عذرا مشرقی لڑکی۔ دونوں کے لباس میں فرق تو ہونا چاہیے تھا۔ یہ اس لیے ہوا کہ مرمر اور خون (۱۹۳۲ء) کو لکھنے سے پہلے عزیز احمد ڈی۔ ایچ۔ لارنس کا ناول *Lady Chatterley's Lover* پڑھ چکے تھے اور ان پر لارنس کے اس ناول کا اتنا اثر رہا کہ وہ لارنس سے خوشہ چینی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر لارنس کے اسی ناول میں جب رات کی تاریکی میں پہلی بار لیڈی چیٹر لی، باغبان سے باغیچے میں ملتی ہے تو تنہائی ہے، چاندنی چٹکی ہوئی ہے اور لیڈی چیٹر لی باریک شب خوابی کے لباس میں ہے۔ بالکل اسی طرح عزیز احمد کے ناول مرمر اور خون کی عذرا بھی رات کی تاریکی میں رفعت سے ملنے کے لیے ایک باغیچے کا انتخاب کرتی ہے۔ وہ شب خوابی کا لباس پہنے ہوئے باغیچے میں ٹہل رہی تھی، جب

رفعت باغیچے میں داخل ہوا:

''رفعت نے اسے اپنی گود میں کھینچ لیا۔ وہ اس نیم بے ہوشی میں لرز رہی تھی اور اس حدت کو محسوس کر کے جل رہی تھی جو رفعت کے جسم میں ساری تھی۔ رفعت اس کے ڈریسنگ گاؤن کو بالکل اُتار چکا تھا۔ صرف ریشمی کی ہلکی تہہ میں اس کا پورا جسم ملفوف تھا۔'' (۹۴)

ایسی بلندی ایسی پستی اور شبنم میں اس حوالے سے انھوں نے ایمائل زولا کے اسلوب کی تقلید کی۔ یاد رہے کہ لارنس اور ہکسلے ہو یا ایمائل زولا، فطرت نگار نہ اچھائی اور نیکی کو سراہتا ہے نہ برائی اور بدی کی مذمت کرتا ہے، نہ خیر کی مدح، نہ شر سے نفرت۔ فطرت نگار کے نزدیک خوب وزشت یکساں ہیں۔ عزیز احمد نے بھی بدی کی کہیں پردہ داری نہیں کی۔ نہ فطرت نگاروں میں داخلیت کے درمیان کوئی پردہ حائل ہے۔ عزیز احمد نے اپنی زندگی کے ڈھکے چھپے گوشے بھی عریاں شکل میں دکھا دیئے ہیں۔ اب عزیز احمد کے ناول آگ سے مناظر فطرت کے چند نمونے بھی دیکھتے چلیے۔ پتا چلے گا کہ مناظر فطرت کے بیان میں ان کا اسلوب کس قدر کامیاب ہے:

(i) ''پانی کی وجہ سے اب چاروں طرف دھندسی تھی۔ ذرا ذرا سا اندھیرا تھا اور میدانوں کے رہنے والوں کے لیے برستے پانی کا نظارہ اور پہاڑوں سے بہتے ہوئے نالے دونوں مہیب تھے۔ میجر صاحب نے بائیں ہاتھ میں چوہے کی طرح چپاتی کو دبوچا اور سیدھے ہاتھ سے گوشت کی بوٹی سے کشتیاں لڑنے لگے جو اچھی طرح نہیں گلی تھی۔'' (۹۵)

(ii) ''اوڑی کے قریب سڑک بہت خراب تھی لیکن دیودار کے درخت، سردی میں بازو پھیلائے، دیوہیکل جنّاتی پرندوں کی طرح بڑے خوبصورت معلوم ہو رہے تھے۔ ایک جگہ ایک بڑی سی چٹان ٹوٹ کے گری تھی اور مزدوروں کا ایک جتّھا، چٹان کو توڑ توڑ کے اس کے ٹکڑے گھسیٹ گھسیٹ کر جہلم میں پھینک رہا تھا۔'' (۹۶)

(iii) ''رام پور کے ڈاک بنگلے میں چائے۔ یہاں بھی دیودار تھے۔ ایک پہاڑ کے اوپر کچھ دیوادر پہرے کے سپاہیوں کی طرح کھڑے تھے۔ اب سردی ہڈیوں تک سرایت کرنے کی کوشش کر رہی تھی۔ پاس کے چائے خانے سے چائے پی کے سیٹی بجاتا ہوا ڈرائیور ڈاک بنگلے واپس آیا۔ دیوداروں کے علاوہ بہت سے درختوں کے تنے ابھی تک بالکل برہنہ ٹنڈ منڈ کھڑے تھے۔ ابھی وہ سرما کی حدود سے باہر نہ نکل پائے تھے اور بہار نے انہیں ان کی سبز خلعت عطا نہیں کی تھی۔'' (۹۷)

(iv) ''بارہ مولا میں ایک دیوانی عورت، جوان، بال تیل میں چپڑے ہوئے، کپڑے تار تار اور بایاں سینہ کپڑوں کے شگاف سے جھانکتا ہوا، تیزی سے آنکھیں مٹکاتی ہوئی ہنسی اور کچھ چلّاتی موٹر کے سامنے جلدی سے سڑک کے اس پار سے اس پار گذر جاتی ہے۔'' (۹۸)

حیران کن بات یہ ہے کہ عزیز احمد اتنی مدّت حیدرآباد دکن میں رہے، لیکن زبان یکسر صاف ہے۔ کہیں ایک مقام پر بھی ان کے اسلوب میں حیدرآباد سے مخصوص لفظیات دیکھنے کو نہیں ملتی۔

سجّادظہیر ۱۹۳۸ء: شعور کی رَو (داخلی خود کلامی اور آزاد تلازمہ ٔ خیال) کے تحت تکرارِ لفظی کا مُترنم بیانیہ:

سجاد ظہیر کا مختصر ناول :لندن کی ایک رات (۱۹۳۸ء) اُس دور کے اردو ناولوں کی روایتی تکنیک سے ہٹ کر لکھا گیا۔ بقول مصنف ۱۹۳۶ء میں لندن سے بہ راستہ پیرس، ہندوستان واپس آتے ہوئے جہاز میں لکھا گیا۔ یہ ناول ہندوستان کے ان امیرزادوں کی نفسیاتی کیفیات، ذہنی رویوں اور داخلی و خارجی زندگی کی عکاسی کرتا ہے جو دوسری جنگ عظیم کے دوران لندن میں تعلیم حاصل کر رہے تھے۔ یہ صرف ایک رات کا بیان ہے جو سات مختصر ابواب میں پھیلا ہوا ہے۔ اس میں مختلف کردار اپنے ماضی، حال اور مستقبل کے سیاق و سباق میں ابھر کر سامنے آتے ہیں اور اپنی شخصیت کے دائمی نقوش قاری کے دل و دماغ پر چھوڑ جاتے ہیں۔

شعور کی رَو کی تکنیک میں لندن کی ایک رات اپنے موضوع اور ہیئت دونوں اعتبار سے انفرادی حیثیت رکھتا ہے۔ ناول کے قصّے کا آغاز شام چھے بج کر دس منٹ پر ہوتا ہے اور اگلے روز طلوعِ آفتاب پر ناول اختتام پذیر ہو جاتا ہے۔

لندن کی ایک رات میں قابل توجہ لفظ ''رات'' ہے جو لاشعور کی علامت ہے۔ رات کی تاریکی پُراسرار شعور کی بندشوں کی کمزوری ہے جو فرد کو اس کے عزم و ارادے کی دنیا سے نکال کر بیچارگی کی حالت میں پہنچا دیتی ہے۔ رات جو خواب کی امین ہے، اس ناول میں خوابِ پریشاں بن کر انتشار ذہنی کو پیش کرتی ہے۔

لندن کی ایک رات میں کل پندرہ کردار ہیں۔ یہ کردار ہندوستان کے زمین دار اور نوکر شاہی طبقے کے انداز اور نظریۂ حیات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ایک شیلا گرین ہے جو اپنے کھوئے ہوئے محبوب کی یاد میں زندگی گزار رہی ہے۔ ایک الھڑ لڑکی جین ہے جو اعظم سے فلرٹ کر رہی ہے اور باقی دو معصوم انگریز مزدور ہیں، جو اپنی غربت کے سیاق و سباق میں ہندوستان کے مسائل کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ہندوستانی کرداروں میں پہلا نام اعظم کا آتا ہے۔ شکی مزاج اور قنوطی لیکن لاشعوری طور پر اپنے وطن کے مسائل سے جڑا ہوا۔ پھر راوؔ ہے، ذہن تشکیک پسند غیر سنجیدہ حاضر جواب اور قنوطی لیکن اس کے خیالات اشتراکی۔ اسے انگریزوں سے سخت نفرت ہے۔ وہ بیرسٹری کا طالب علم ہے اور اس کے لہجے کی تلخی کڑواہٹ میں بدل چکی ہے۔ وہ عدم تشدد کے گاندھیائی فلسفے سے سخت بیزار ہے۔ احسان ہے جو پکا اشتراکی ہے اور اعتدال پسند بھی۔ غریب مزدوروں اور کسانوں کا طرفدار اور سامراجی طاقتوں کا سخت مخالف۔ اپنی دنیا میں مست، بلاتفریق رنگ و نسل دوسروں کا ہمدرد، حسن پرست اور مطالعہ پسند۔ ان کرداروں میں کہیں کہیں خود سجّاد ظہیر، ڈاکٹر ٹلک راج آنند اور اقبال سنگھ کے کردار جھلکتے ہیں۔ یہ تمام قلم کار ترقی پسند تحریک کے اہم نام ہیں۔

کریمہ بیگم روایت پرست اور حاسد ہونے کے ساتھ ساتھ تنگ نظر بھی ہے۔ عارف ہے جو لیلائے سول سروس کا مجنوں، خود پرست، مغرور اور انگریزی تہذیب کا متوالا ہے۔ ہیرن پال بھی ہے جو شیلا کی یادوں کے جھروکوں سے ابھر کر سامنے آتا ہے۔ ذہین، محب وطن، جد و جہد آزادی کا دیوانہ جو اپنی تعلیم چھوڑ کر ہندوستان واپس جا چکا ہے۔ ناول میں ہیرن پال اور شیلا، اعظم اور جین کے جذبات اور خیالات رُومان اور جنس کی خوابناکی سے پُر ہیں۔ اس کے باوجود ناول کا موضوع محبت یا جنس نہیں ہے۔

ناول نگار سجّاد ظہیر سامراجی طاقتوں کے خلاف تھے۔ وہ اپنی کلاس سے بغاوت کر کے غریب مزدوروں، کسانوں اور مظلوموں کے زبردست حامی کمیونسٹ تھے۔ ان کا شمار ترقی پسند تحریک کے بانیوں میں ہوتا ہے۔ اس لیے ان کی دل چسپی کے بنیادی موضوعات تحریک آزادی، سماجی ناانصافی، اشتراکیت، سرمایہ داری سے نفرت، انگریزوں کے ہندوستانی پٹھوؤں سے عداوت کے خیالات، ان کے تخلیقی عمل میں ڈھل کر کبھی راؤ تو کبھی احسان اور کبھی پال کے کرداروں میں چمک اٹھتے ہیں اور کبھی عارف یا خاں صاحب کی شکلوں میں ناسور کی طرح رسنے لگتے ہیں۔ لندن کی ایک رات کے تمام کردار نظریاتی طور پر سجّاد ظہیر کے ذہنی رویوں کی نمائندگی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

ناول کی فضا رومانی اور حد درجہ فطری ہے۔ طالب علمی کا زمانہ اور جنسی آزادی والا سماج۔ اس سے جو حسیّت ابھر کر سامنے آتی ہے وہ ہندوستانی نوجوانوں کے یہاں اپنے عہد کے عین مطابق تھی۔ لندن کی ایک رات میں محض ایک رات کا بیان ہے۔ پتا چلتا ہے کہ سات سمندر پار تعلیم کی غرض سے گئے ہوئے ہندوستانی نوجوان اپنی عہد کے مسائل سے کس طرح جڑے ہوئے تھے۔ ان کے ذہنی اور جذباتی تجربے کیا تھے؟ انھی سوالوں کے گرد پورا ناول گھومتا ہے۔ موضوع میں زبردست تنوع ہے۔ بنیادی مسائل کی طرف بلیغ اشارے موجود ہیں جو ہندوستانی نوجوانوں کی حسیت اور ان کی عصری آگہی سے ہمیں آگہی بخشتے ہیں۔

اُن دنوں ترقی پسند تحریک کا آغاز تھا اور ہمارے ناول نگار نے سچائی کا مشاہدہ داخلی و خارجی حقائق کی روشنی میں کرنا شروع کر دیا تھا۔ خارجی زندگی کے ساتھ ساتھ داخلی زندگی کو سمجھنے کے لیے تحلیل نفسی کو پیش نظر رکھا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائیوں کے ناولوں میں ہیئت کا جو تنوع ملتا ہے وہ پہلے کبھی نہیں تھا۔ لندن کی ایک رات شعور کی رَو کی ہیئت کے تجربوں میں پہلا کامیاب تجربہ تھا۔ اس کے موضوع میں بھی تنوع ہے۔

شعور کی رَو کی تکنیک اس زمانے کی ضرورت اور مطالبے کا نتیجہ تھا۔ یہ نہ صرف اپنے عہد کی روح کو بلکہ اس کے اجتماعی شعور کو بھی پیش کرتی ہے۔ پہلے پہل شعور کی رَو کی تکنیک کو ہمارے ذہن میں دریا کی طرح مسلسل بہنے والے خیالات اور احساسات کے لیے ولیم جیمس نے استعمال کیا تھا۔ بعد میں مے سنک لو نے رچرڈسن کے ناول پل گری میج پر تبصرہ کرتے ہوئے یہ اصطلاح استعمال کی اور تبھی سے شعور کی رَو کی اصطلاح ادب میں رواج پا کر ایک تکنیک کی شکل اختیار کر گئی۔ اس تکنیک کے ذریعے ہم کم سے کم وقت میں کرداروں کی داخلی زندگی کے نفسیاتی عمل سے واقفیت حاصل کر لیتے ہیں۔ سجّاد ظہیر تحلیل نفسی سے بھی استفادہ کرتے ہیں اور کرداروں کی نفسیاتی حالت کا تجزیہ کرتے ہوئے فرائیڈ کے نظریے شعور، تحت الشعور اور لاشعور کو بھی پیش کرتے ہیں۔

لندن کی ایک رات کا ہر کردار اپنے شعور اور لاشعور کے ساتھ ہمارے سامنے آتا ہے۔ شعور گویا پردے کی طرح ہے جس پر ناول کا پلاٹ پھیلا ہوا ہے۔ ناول کا بنیادی قضیہ اور افعال، سب کرداروں کے شعور کے ان ہی پردوں پر ظاہر ہوتے ہیں۔ مصنف نے جو کردار پیش کیے ہیں، ان کے شعور کے طریقۂ عمل اور ان کی فطرت سے ہم واقف ہوتے چلے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر تیسرے باب میں نعیم کے شعور کو دیکھیے جہاں وہ شیلا گرین سے محوِ گفتگو ہے۔ بیچ بیچ میں شعور کی رَو سر اُبھارتی

ہے۔اس طرح نعیم کی نفسیاتی حالت سے نہ صرف واقفیت ہوتی ہے بلکہ اس کے خیالات اور اس کی زندگی کے مختلف حقائق پر سے بھی پردے اُٹھتے چلے جاتے ہیں۔

شعور کی رَو کی تکنیک میں تین چیزیں اہم ہیں۔ داخلی خود کلامی، آزاد تلازمۂ خیال اور راست ذہن کا اقتباس۔ داخلی خود کلامی ایک طرح سے کردار کے ذہن کی ڈرامائی کیفیت ہے۔ یہاں ناول نگار اپنے بیانیہ اسلوب سے ہٹ کر کرداروں کے احساسات کو انہی کے اسلوب میں پیش کرتا ہے۔اس میں مشکل یہ پیش آتی ہے کہ کردار کے ذہن کے مطابق مخصوص الفاظ ان کی فقروں میں ترتیب اور جملوں کی نحوی ترکیب کو بدلتے ہوئے زبان لکھنی پڑتی ہے۔لندن کی ایک رات میں داخلی خود کلامی موجود ہے۔نعیم، شیلا گرین سے گفتگو کے دوران، اعظم، رسل اسکوائر کے اسٹیشن پر اپنی محبوبہ کا انتظار کرتے وقت اور کریمہ بیگم نعیم اور عارف کی شیلا گرین میں دلچسپی کو دیکھ کر اس عمل سے گزرتے ہیں اور صاف محسوس ہوتا ہے کہ ان کرداروں کے ذہنوں میں ڈرامے اسٹیج ہورہے ہیں۔ جہاں تک آزاد تلازمہ خیال کا تعلق ہے تو یہ بظاہر بے ربط خیالات کا ایک سلسلہ ہوتا ہے جسے ناول نگار اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ مربوط تاثر دے کر کردار کی مجموعی خصوصیات کو سامنے لے آئے۔اس ناول میں اس کی اچھی مثالیں راؤ اور نعیم کے کرداروں میں دیکھی جاسکتی ہیں جیسے شراب خانے میں انگریز مزدوروں اور اعظم سے گفتگو کے دوران راؤ کے خیالات کی رَو۔نعیم کے گھر احسان، عارف اور خاں صاحب سے مل کر اس کی ذہنی کیفیت کے مختلف اتار چڑھاؤ۔شیلا کی خوبصورتی سے متاثر ہو کر نعیم کا اپنی شکل وصورت کے بارے میں سوچتے ہوئے اس کے ذہن کا ماضی کی طرف بھٹک جانا۔راست ذہن کا اِلتباس سے مراد ہے، انسانی ذہن میں بکھری ہوئی مختلف مبہم اور غیر مبہم یادوں سے جڑی ہوئی ہماری خواہشات، احساسات اور کیفیات جو جاگتے رہنے تک ہمارے شعور میں بنی رہتی ہیں اور نیند کے قریب پہنچ کر ان کی رَو دھیمی اور پھر مدہم پڑ جاتی ہے۔ناول میں ماضی کی یادوں کو بھی بڑی خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے۔نعیم سے شیلا گرین کی وہ گفتگو ملاحظہ ہو جو مہمانوں کے رخصت ہوجانے کے بعد رات کے آخری پہر میں شیلا اپنے کھوئے ہوئے محبوب کو یاد کرتے ہوئے کرتی ہے۔اس کے ساتھ ہی ناول اختتام پذیر ہوجاتا ہے۔

ناول میں اکثر عارف کا ذہن اپنے ماضی کی طرف چلا جاتا ہے۔پھر سوچتا ہے کہ آئی۔سی۔ایس کا امتحان پاس کر کے ہندوستان میں سینکڑوں ہزاروں انسانوں پر حکومت کرے گا۔اِسی میں کردار کی ذہنی کیفیت کی بھرپور عکاسی کر دی جاتی ہے۔ جیسے کریمہ بیگم، عارف اور نعیم کو شیلا گرین میں دلچسپی لیتے دیکھتی ہے تو سوچتی ہے:

> ''کیا بن بن کر باتیں کرتی ہے۔دیدہ دلیری سے آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر چست کپڑے صرف اس لیے پہنے ہیں کہ مرد اس کے جسم کی بہار دیکھیں۔بے شرم، بے غیرت، بے حیا، ایسی عورتوں میں اور زنانِ بازاری میں کیا فرق ہے۔چڑیل کی طرح بال بکھرے ہوئے۔منہ پر پاؤڈر لگا ہوا۔لہنگے میں سے گز گز بھر ٹانگیں باہر نکلیں، جرابیں ریشمی، اتنی باریک کہ ان کا ہونا نہ ہونا برابر۔کھڑی ہوں تو اکڑ کر، چلیں تو سینہ تان کر، سگریٹ یہ پئیں، شراب یہ پئیں، ناچیں یہ، کون سا ہنر ہے جو ان میں نہیں۔رہ گئی عصمت، آبرو، اسے تو یہ ہتھیلی پر لیے پھرتی ہیں۔''(۹۹)

یہاں کریمہ بیگم کی تنگ نظری نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے۔ایک موقع پر راؤ کہتا ہے:

''وطن کی بھلائی کے لیے کوشاں ہیں؟ ذرا مجھے بتائیے تو سہی، کون؟ راؤ نے تیزی سے پوچھا'' کسی کو یہ تک نہیں معلوم کہ دیش کی بھلائی ہے کس چڑیا کا نام۔ اس کے لیے کوشاں ہونا تو درکنار، زنانہ بن کر چرخہ کاتنے میں وطن کی بھلائی ہے؟ سرکاری ملازمت میں وطن کی بھلائی ہے؟ یا ہندو مہاسبھا اور مسلم لیگ میں کام کرنے میں وطن کی بھلائی ہے؟ ہر شخص کے پاس وطن کی بھلائی کا ایک نسخہ ہے۔''(۱۰۰)

راؤ کے ذریعے کہلوائے گئے اس مکالمے میں کرب، نفرت، طنز، تلخی اور تحریک آزادی میں گاندھی جی کی ٹھنڈی سیاست کے خلاف غم وغصے کے جذبات کو پیش کیا گیا ہے۔ اب شیلا گرین کے بارے میں کریمہ بیگم کے خیالات دیکھئے جن میں حسد، جلن اور کڑھن پائی جاتی ہے:

''نہ معلوم جبنی کتنے ہندوستانیوں کو خراب کر چکی ہوگی۔ چلتر باز! لیکن آخر ان (ہندوستانی) لڑکوں کی عقل پر کیوں پردے پڑ گئے ہیں۔ بہت پڑھی لکھی بھی تو نہیں معلوم ہوتی۔ سینہ سپاٹ، پھیکا رنگ، صورت پر پھٹکار برستی ہے۔ جسم مردوں کا سا۔ یہ عورت ہے یا پہلوان۔ ایک بھی بات تو اس میں شریف زادیوں کی سی نہیں۔ نیچ خاندان کی ہوگی، کسی مزدور اٹھائی گیرے کی لڑکی۔ انگریز اسے پوچھتے نہ ہوں گے۔ ایسی ایسی کئی لڑکیوں کو یہاں شوہر دستیاب نہیں ہوتے۔ سب جوتیاں چٹخاتی پھرتی ہیں۔ چلتی ہوئی عورت ہے۔ کسی بھولے بھالے شریف ہندوستانی امیرزادے کو پھانس کر اس سے شادی کرنے کی فکر میں ہوگی۔''(۱۰۱)

ناول میں شعور کی رَو کے تحت بول چال کا انداز ملتا ہے۔ لیکن قابل ذکر بات یہ ہے کہ جملے میں کسی ایک لفظ کی تکرار کو مختلف سیاق وسباق میں لا کر اس کی معنویت میں اضافہ ہو جاتا ہے:

''ہم ان کو اس راستے کی طرف آنے میں مدد دیں جدھر زندگی کی روشنی ہے... جدھر ہر بے ہودہ بے حسی کا نام خوشی ہے بلکہ جدھر مسرت کا ایک نیا احساس ہے۔ قدرت کی اندھی طاقتوں کو زیر کرنے کی مسرت، انسانوں کو بے شعوری، بدنظمی اور خودغرضی کی بربریت سے نکال کر ایک مصلح، مہذب اور متمدن دنیا بنانے کی مسرت، کام کی مسرت، محنت اور مشقت کی مسرت...''(۱۰۲)

یہاں کلیدی لفظ ''مسرت'' کی تکرار سے ایک نیا آہنگ پیدا ہو گیا۔ جملوں کی ترکیبی ساخت کی اسی ترکیب میں بھی ایک قبیل کے دو دو، تین تین لفظوں کی مطابقت دیکھنے کو ملتی ہے۔ ایسی ترکیبوں میں ہم معنیٰ الفاظ کے جوڑوں کا بھی استعمال دیکھنے کو ملتا ہے:

(i) ''بے شعوری، بدنظمی اور خودغرضی کی بربریت''

(ii) ''ایک مصلح، مہذب اور متمدن دنیا''

سجاد ظہیر کے ہاں فلسفیانہ فکر کے تحت بہت عمدہ مقولے بھی جنم لیتے ہیں:

(i) ''ہر ممکن کے قریب ناممکن کی بھیانک شکل منڈلایا کرتی ہے۔''

(ii) ''روحانیت کیا ہے؟ تہذیب میں ڈوبا ہوا دماغ۔''

(iii) ''سوسائٹی میں اچھائیاں اور برائیاں انسانوں کی ذاتی رائے اور ذاتی پسند کی وجہ سے رائج نہیں ہوتیں۔''

اب زبان و بیان پر قدرت کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

(i) قدرت کی اندھی طاقتوں کے اس قدر قریب ہونا۔طوفان، بارش، برف، تیز ہوائیں، سردی، ان سب کا مزاج سمجھنا اور ان سے لڑنا، ان پر قابو پانا، انسانی زندگی کا اس سے بڑھ کر اور کیا مدعا ہوسکتا ہے۔

(ii) میں تو چاہتا ہوں کہ طوفانی ہواؤں کے تھپیڑے کھاؤں اور پہاڑوں کی وادیوں میں دوڑتی ہوئی ہواؤں کی چیخ سنوں، لمبے لمبے درختوں کا بدمست شرابیوں کی طرح جھومنا اور پتیوں کا بے بسی سے تالیاں بجانا، مجھے یہ سب بھی پسند ہے۔

(iii) اس کے لب، ان کی حلاوٹ، ان کی گرمی، ان کی طراوت آمیز نرمی، اس کی پلکیں جو بار بار اتنی خاموشی سے ملتی ہیں کہ بس اور اس کی بڑی بڑی آنکھوں میں وہ دو باریک نقطے جو ادھر سے ادھر ہوتے رہتے ہیں۔اس کا جسم، یہ سب میرے ہیں۔انھیں میرا ہونا چاہیے۔

(iv) جہاں اکثر لوگوں کے چہروں پر بھوک، فاقہ، غربت، مصیبت لکھی ہو اور باتوں سے چہرے سے سستی، حماقت، جہالت اور ایک مکروہ قسم کی خوشحالی نظر آتی ہو، وہاں زندگی کے ان رنگین تحفوں (رومانیت) کا تلاش کرنا سراسر حماقت ہے۔

سجّاد ظہیر کے اسلوب کی نمایاں خصوصیت تشبیہوں اور استعاروں کی جدّت ہے۔ان کے یہاں قول محال اور پیکر تراشی کی مثالیں بھی بکثرت ہیں۔یہ صحیح ہے کہ وہ رومانی نثر لکھتے ہیں۔لیکن پیرایہ بیان جداگانہ ہے۔عطفِ واؤ، اضافت اور عربی و فارسی کی ترکیبوں سے ان کے یہاں گریز ملتا ہے۔وہ نہ ضرب الامثال کا سہارا لیتے ہیں اور نہ ہی خیال کی ترسیل کے لیے شعروں اور مصرعوں کا استعمال کرتے ہیں۔جو اس دور کا خاصہ تھا۔ایک اختراعی عمل ضرور دیکھنے کو ملتا ہے؛ جیسے عجیب دل کش ہیبت، ہواؤں کی چیخ، گہری تنہائی، شرافت کا دھبہ، قدرت کی اندھی طاقتیں وغیرہ۔ اندازِ بیان ایسا کہ دل پر اثر کرے:

(i) ''سگریٹ کا دھواں اس کے چہرے اور ہاتھوں پر ایک دھندکے سے نیلے نقاب کی طرح چھایا ہوا تھا۔''

(ii) ''اُس کی آواز بہتے ہوئے چشمے کی طرح تھی۔''

(iii) ''وہ خود کو اس محفل میں اجنبی محسوس کر رہا تھا جیسے بہتے چشمے میں بھاری پتھر۔''

(iv) ''لندن نہایت گھنے، زردی مائل گاڑھے تاریک کہرے سے ڈھکا ہوا ہے۔''

سجّاد ظہیر کے اسلوب میں درجہ بندی کے اعتبار سے الفاظ کے تناسب میں مجموعی طور پر پہلے اسماء پھر صفات اور اس کے بعد افعال آتے ہیں۔ضمائر کی بھی اچھی خاصی تعداد ہے۔جس میں واحد متکلم اور حاضر کی تکرار زیادہ ہے۔صفات میں مبالغی صفت اور کثیر المعنی صفت بکثرت برتی گئی ہیں۔افسر شاہی اور سرمایہ داروں کے ذکر میں نفرت، تلخی، حقارت اور طنز چھپا ہوا ہے اس کی مثالیں جگہ جگہ بکھری ہوئی ہیں:

''بڑے بڑے راجاؤں، نوابوں اور رئیسوں کو لے لو۔ان کی ذات سے کسی کو کیا فائدہ پہنچا؟...دماغ کی جگہ ان کے سر میں

گوبر بھرا ہوا ہے۔صرف ایک کام جو اِن کو خوب آتا ہے، ملک فروشی ہے۔۔۔وکیل بیرسٹر یا ایسے لوگ جو سرکاری نوکر ہیں یا بڑے پونجی پتی مہاجن، سرمایہ دار۔۔۔سرکاری نوکر تو اپنے افسر کے سامنے ایسا مسکین بنا رہتا ہے جیسے اپنے مالک کے سامنے دُم دبائے ہوئے کوئی کتا ہو۔اور اپنے سے نیچے والوں کے ساتھ ایسا برتاؤ کرتا ہے جس میں انسانیت کہیں چھو بھی نہیں جاتی۔''(۱۰۳)

ناول میں منظر نگاری اور مرقع نگاری کے اعلیٰ نمونوں کی بھی کمی نہیں ہے۔منظر کشی اس غضب کی ہے کہ پڑھتے وقت یوں لگتا ہے گویا ہم پردۂ سیمیں پر کوئی فلم دیکھ رہے ہوں۔ ہر چیز متحرک نظر آتی ہے۔مرقع نگاری کے حوالے سے ایسا لگتا ہے جیسے رنگوں کی فنکارانہ آمیزش سے سجا ہوا کوئی پورٹریٹ ہمارے سامنے رکھا ہو۔سجّاد ظہیر نے لفظوں کو رنگوں کی طرح استعمال کیا ہے۔چند امثال دیکھتے چلیے:

(i) ''اس پہاڑ کے پیچھے جہاں تک نظر کام کرتی تھی، کوہستانی علاقہ تھا۔قطار اندر قطار دور تک سر بفلک چوٹیاں نظر آ رہی تھیں۔افق کی حد میں پہنچ کر ہلکے سے نیلے غبار میں چھپا ہوا برفستان کا سلسلہ نظر آ رہا تھا۔ یہاں دھوپ کی چمک اور سایہ برف کی سفیدی اور آسمان کی نیلاہٹ سب ایک دوسرے سے مل جل کر آنکھوں کے سامنے رنگ، روشنی اور تاریکی، عظمت اور بلندی کی ایک مکمل تصویر کھینچ رہے تھے۔''(۱۰۴)

(ii) ''شام کے وقت برسات میں جب سورج ڈوبتا ہے اور آسمان پر آگ لگ جاتی ہے اور جب چاندنی نکلتی ہے اور ہمارے ملک کے ہرے بھرے کھیتوں اور سرسبز میدانوں کے بیچ سے گزرتے ہوئے دریا پگھلی ہوئی چاندنی کی طرح ایک تھراتی ہوئی درخشاں لکیر بن جاتے ہیں۔''(۱۰۵)

(iii) ''مزدور نے اپنا پائپ سلگانا شروع کیا۔جلی ہوئی دیا سلائی کی روشنی اس کے چہرے پر پڑی۔ وہ میسن آدمی تھا چالیس پینتالیس برس کا۔چھوٹی چھوٹی مونچھیں جو اس کے لبوں تک پہنچتی تھیں اور جن کے کنارے بیئر سے نم تھے۔گہرا گلابی رنگ، ناک کچھ پھولی ہوئی سی، چھوٹی آنکھیں مگر ان میں تیزی، بھویں ہلکی بھوری، میانہ قد، کافی فربہ جسم، ہاتھوں کی موٹی موٹی انگلیاں، اس شخص کے کپڑے پرانے گہرے بادامی رنگ کے جو بالکل جھنا ہو گئے تھے، پتلون پر گھٹنے کے نزدیک پیوند۔''(۱۰۶)

سجّاد ظہیر کے اسلوب کو وضع کرنے میں جو عناصر کام کرتے ہیں ان میں موضوع، موضوع کی طرف لکھنے والے کا ردعمل، مصنف کی شخصیت، اس کی ذہنی تربیت کے علاوہ فارم یا ہیئت، عہد اور علاقہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔لیکن سجّاد ظہیر کے اسلوب کی بنیادی خصوصیات میں پہلی خوبی تکرار لفظی ہی ہے، خواہ وہ صوتی ہو یا ترکیبی۔ وہ تکرار سے اپنی تحریر میں ایک خاص آہنگ اور طرز پیدا کرتے ہیں۔چند مثالیں:

(i) ''طفل کی آواز، رونے کی آواز، نغمے کی آواز اور دل ٹوٹنے کی آواز، اس لڑکی کے بولنے کی آواز مجھے کیوں پسند ہے۔

(''آواز'' کی تکرار)

اسی طرح جملے کو بدل کر ساخت دہرانے کا عمل بھی قابل توجہ ہے۔مثلاً:

''بغیر یہ بتلائے ہوئے کہ اس کا ''اسم شریف'' کیا ہے؟ ''دولت خانہ'' کہاں ہے؟ اس کا پیشہ کیا ہے؟ اس کی تنخواہ کیا ہے؟ اس کا مذہب کیا ہے؟ اس کی ذات کون سی ہے؟''

سجّاد ظہیر کے اس ناول میں ضمائر کا کثرت سے استعمال ہوا ہے۔

(i) ''اس کی نظر آگ کے شعلوں پر جمی ہوئی تھی۔ اس کے چہرے سے مسکراہٹ اُڑ گئی۔ وہ کرسی پر سیدھی ہو کر بیٹھ گئی۔ ایک لمحے کے لیے رک کر اس نے کہا۔'' (واحد غائب)

(ii) ''چلی جا میرے پاس سے اگر مجھ سے محبت نہیں تو کیوں میرے پاس آتی ہے۔ کوئی اور ڈھونڈ۔ تیرے اور بہت سے طلب گار ہیں۔ میں تجھ سے نفرت کرتا ہوں۔'' (واحد متکلم، حاضر اور غائب)

(iii) ''میں ہوں ڈارلنگ، میرے پیارے، تم مجھ سے خفا بہت ہو۔ تمھاری آواز سے معلوم ہوتا ہے۔ مجھے معاف کر دو مگر میرا قصور نہیں'' (واحد متکلم اور حاضر)

(iv) ''پھر آخر مجھ میں کون سی کمی ہے؟ میرے دوست خیال کرتے ہیں کہ مجھے ان باتوں سے دلچسپی ہی نہیں۔ اچھی صورت دیکھ کر مجھ پر ذرا بھی اثر نہیں ہوتا۔'' (واحد متکلم)

طویل جملوں میں ایک ہی قبیل کے الفاظ کے سلسلے مثلاً:

(i) ''مجھے جو پریشانی، کوفت، الجھن، بے اطمینانی، حسد، رشک، غصہ، رنج اس کی وجہ سے ہوتا ہے۔''

(ii) ''راؤ نے اس کے چہرے کی طرف دیکھا جس پر مردنی چھائی ہوئی تھی جیسے کوئی مجروح جانور، اذیت، بے بسی، دہشت، لاچاری...''

سجّاد ظہیر کے اسلوب کی ایک پہچان یہ ہے کہ اس میں عطف کا کثرت سے استعمال ہوا ہے خواہ جملہ مرکب ہو خواہ مخلوط یا پیچیدہ:

(i) ''جب میں بڑی ہوئی اور میں نے اسکول جانا شروع کیا اور وہاں تاریخ پڑھی تو میرے بچپن کے تصوّرات رفتہ رفتہ بدلنے لگے۔''

(ii) ''نعیم نے لڑکی کا کوٹ اور ٹوپی کونے میں لے جا کر کھونٹی پر ٹانگ دیا۔ پھر جب وہ مڑ کر آتش دان کی طرف آیا تو اس نے دیکھا کہ لڑکی آئینے کی طرف منہ کیے ہوئے جو آتش دان کے اوپر کارنس پر لگا ہوا ہے، وہاں وہ اپنے بال ٹھیک کر رہی ہے۔''

پیچیدہ جملے کی ساخت کو دیکھیے جو مفرد اور مخلوط جملوں سے مل کر بنا ہے:

''برابر اس کی طرف رخ کرنا، اس کو دیکھ کر مسکرانا اور ریشہ خطمی ہونا۔ اس پر اثر ڈالنے کی کوشش کرنا اور بار بار تن کر باتیں کرنا صرف اس لیے کہ وہ ان کے بڑھیا سوٹ اور بانکے جسم کی طرف توجہ کرے۔''

عصمت چغتائی ۱۹۴۲ء، بامحاورہ، حقیقت پسندانہ، باغیانہ اسلوب:

عصمت کے پہلے ناول ضدی (۱۹۴۲ء) کے مرکزی نسوانی کردار شانتا میں نسائی حسیّت کے اشارے ملتے ہیں۔ وہ اپنے بےحس اور نظر انداز کرنے والے شوہر کو چھوڑ کر اپنے چاہنے والے کا انتخاب کرتی ہے۔ یوں یہ ایک انقلابی کردار ہے۔ جب کہ پورن کی تہہ میں ایملے برانٹے (Emily Bronte) کے ناول Wuthering Heights : کا ہیرو Heathcliff چھپا بیٹھا تھا اور وہ ناول فلمی کہانی کے طور پر قلم بند کیا گیا تھا ۱۹۴۳ء میں سامنے آنے والا عصمت چغتائی کا ٹیڑھی لکیر نیم سوانحی ناول ہے۔ ناول میں شمّن نام کی لڑکی اپنی دوشیزگی کھو کر نہ سمجھ میں آنے والا ٹیڑھا میڑھا کردار بن گئی ہے۔ شمّن بہت سے بہن بھائیوں کے بعد پیدا ہوئی اور ملازمہ کے حوالے کر دی گئی۔ ملازمہ کے بعد شراب کے نشے سے اس کا واسطہ رہا۔ بڑی بہن اسے بہت چاہتی تھی لیکن وہ ماں کی کمی کو پورا نہیں کر پائی۔ بڑی بہن منجو کی شادی کے بعد شمن اکیلے پن اور جذباتی عدم تحفظ کا شکار ہو گئی۔ وہ ہمیشہ سے محبت اور توجہ کی طلب گار رہی تھی۔ اسکول میں اس کو ایک ایک استانی مس چرن سے انسیت تھی لیکن طالبات کی اخلاقی حالت خراب کرنے کے الزام میں استانی کو نکال دیا گیا۔ اس کے بعد شمن، مشن اسکول کے ہاسٹل آ گئی، جہاں کچھ لڑکیوں سے اس کی ہم جنس پرستانہ وابستگی ہو گئی۔

کالج میں پہنچ کر شمن گویا ایک بہت بڑی دنیا میں داخل ہوتی ہے اور اپنی سہیلی کے باپ رائے صاحب کی شخصیت سے متاثر ہے۔ رائے صاحب سے شمن کا یہ لگاؤ اس لیے تھا کہ وہ بچپن اور لڑکپن میں پدرانہ شفقت سے محروم رہی پھر اس کی زندگی میں کالج یونین کا صدر افتخار آتا ہے، جسے ٹی بی ہو گئی۔ افتخار کے سینی ٹوریم جانے کے بعد اس کی دوستی شیتل سے ہوئی۔ بعد ازآں کردار کا ٹیڑھا پن اس کو سفید فام ٹیلر سے شادی کرنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ لیکن ٹیلر اور شمن کے بیچ نسلوں اور رنگوں کی خلیج مٹتی نہیں۔

ہیڈ مسٹریس بن کر بھی شمن عملی زندگی کے بہت سے مسائل کا سامنا کرتی ہے۔ جب افتخار بھی ہرجائی نکلتا ہے تو وہ ہمیشہ کے لیے غم زدہ اور ہرجائی ہو جاتی ہے لیکن اس کی ازلی تنہائی دور نہیں ہوتی۔

فطرت نگاری کی ذیل میں ٹیڑھی لکیر کی صورت عصمت نے اردو میں پہلی بار عورتوں کی جنسی گھٹن اور مردوں کی جنسی جبریت پر قلم اٹھایا۔ گستاؤ فلابیئر اور ایمائل زولا کے تتبع میں اس طریق کار کو عزیز احمد برت چکے تھے۔ عصمت چغتائی نے بھی نفسیاتی پیچیدگیوں اور تحت الشعور کی الجھنوں کے ساتھ نسوانی نفسیات اور گرد و پیش کا جائزہ لیا ہے۔ ناول پڑھ کر پتا چلتا ہے کہ عصمت نے علم نفسیات پر بہت سی کتب پڑھیں لیکن اس ناول میں سگمنڈ فرائڈ کے اصول کے بالکل الٹ لکھا گیا ہے۔ سگمنڈ فرائڈ کہتا ہے کہ ہمارا ہر فعل جنسی تحریک سے پیدا ہوتا ہے، جبکہ عصمت نے اس کا بنیادی سبب ماحول بتایا ہے۔ حتیٰ کہ ناول میں پیش کیا گیا مواد اور اس کی پیشکش سگمنڈ فرائڈ کے نام ور شاگردوں ڈاکٹر سٹیکل اور کارل یونگ کی کیس ہسٹریز سے بھی مختلف ہے، بلکہ صرف اپنے گھر آنگن اور سوسائٹی میں بہت قریب سے دیکھا اور برتا ہوا ماحول ہے۔ فطرت نگاری کے حوالے سے زندگی کی یہ حقیقتیں تلخ ضرور ہیں لیکن ان کی صداقت سے انکار مشکل ہے۔

شمن متوسط طبقے کی ایک نحیف فرد ہے۔ جس کے مسائل جان کر پتا چلتا ہے کہ بیسویں صدی کے تیسرے اور چوتھے دہے میں اپنی راہ خود متعین کرنے والی مسلمان لڑکی کو کس طرح داخلی اور خارجی مزاحمتوں کا سامنا کرنا پڑتا تھا۔ شمن کے مزاج

کے ٹیڑھے پن میں تعمیر وتخریب کی جو آویزش عصمت نے دکھائی ہے، وہ اس بامحاورہ اور حقیقت پسندانہ باغیانہ اسلوب میں ممکن تھی۔

عصمت نے زبان کو ایک کردار کی طرح جاندار اور متحرک وجود کے طور پر برتا اور ایک منفرد اسلوب وضع کرنے میں کامیاب ہوگئیں۔ اشارے، کنائے اور رمزیت کے علاوہ ہلکا پھلکا طنز ان کے مخصوص حربے ہیں، جن سے کام لے کر وہ اپنے کرداروں کے جذبات واحساسات بیان کرنے پر قادر ہیں۔ عصمت کا اسلوب بیان بیباک اور برجستہ ہے۔ اس زمانے میں جنسی اظہار کی ممکنہ حدود وقیود کے مسئلے پر ترقی پسندوں کے درمیان طویل بحث چلی تھی۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے دو ناولوں *The Rainbow* اور *Sons and Lovers* میں جس قسم کے جنسی اشارے ملتے ہیں، اسی طرح ٹیڑھی لکیر میں بھی ہیں۔ لارنس کے ناول *The Rainbow*: میں میاں بیوی کی لڑائی کا سبب ان کی جنسی ناہمواریت ہے۔ اسی طرح عصمت چغتائی کے ناول ٹیڑھی لکیر میں شمن اور ٹیلر کے درمیان بھی اسی طرح کی چپقلش پیدا ہوتی ہے۔

ٹیڑھی لکیر میں عصمت کے اسلوب بیان پر ایڈ گر ایلن پو کے اثرات بھی محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ ایڈ گر ایلن پو کے افسانے *The Telltale Heart* میں راوی کو ایک بوڑھے کی گدھ جیسی آنکھوں سے نفرت ہے۔ وہ ان آنکھوں سے نجات پانے کے لیے اس بوڑھے کو قتل کر دیتا ہے۔ اسی طرح شمن، رسول فاطمہ کے بارے میں سوچتی ہے کہ اس کی باہر کو اُبلی ہوئی آنکھیں ضرورت سے زیادہ بڑی اور بے رونق ہیں، جیسے تھالی میں دو مینڈک دھرے ہوں۔ باریک تنکوں جیسی سیدھی پلکیں اور کھردرے بھورے رنگ کے پپوٹے۔ شمن کو ان آنکھوں پر غصّہ آنے لگتا ہے اور اس کا جی چاہتا ہے کہ ان میں گرم لوہے کی کیلیں ٹھونک دے۔

عصمت کا یہ ناول سوانحی ہے۔ جیسے عصمت نے ہیڈ مسٹرس ہونے تک اپنے ہی حالات لکھ دیئے ہوں۔ بالکل ویسا ہی بچپن اور لڑکپن، ہاسٹل میں قیام، اسکول کی ہیڈ مسٹریس بھی بنیں۔ والٹر ایلین کے مطابق ایسے کردار جن کو ناول نگار سمجھتا ہے کہ اس نے عام زندگی سے چُنے ہیں وہ دراصل اس کے اپنے کردار ہی کے پہلو ہوتے ہیں۔ کچھ سوسائٹی کی جکڑ بندیوں کے آئینہ دار اور کچھ فنکار کی اپنی فطرت کے زیر اثر۔ عصمت چغتائی کے حقیقت پسندانہ، باغیانہ اسلوب کے لیے یہی موضوع اور کردار مطابقت رکھتے تھے، جن کی ترتیب وتنظیم میں انھوں نے بڑی فنکاری کا ثبوت دیا ہے۔

عصمت چغتائی ترقی پسند ناول نگاروں میں اپنے اِسی باغیانہ اسلوب کی وجہ سے نمایاں ہیں۔ وہ بامحاورہ زبان رکھتی ہیں اور موضوع کی مناسبت سے بازاری زبان (سلینگ) کا استعمال بھی کرتی ہیں۔ بمبئی کے قیام نے اس حوالے سے ان کے اسلوب کو مزید وسعت سے آشنا کروایا۔

دلیرانہ اسلوب کے علاوہ ’نسائی حسیّت‘ ناول :ٹیڑھی لکیر کی نمایاں پہچان ہے۔ اس سے قبل ’نسائی حسیت‘ صرف رشید جہاں کے افسانوں میں دکھائی دی تھی اور اس حوالے سے ان کے افسانوں کا مجموعہ :عورت اور دوسرے افسانے (۱۹۳۷ء) نمایاں ہے۔ مردانہ معاشرے کے خلاف افسانہ :عورت بطور احتجاج ایک نسوانی چیخ ہے۔ افسانہ : سودا مردانہ معاشرے میں عورت کی تذلیل کا عکاس ہے۔

عصمت چغتائی نے ٹیڑھی لکیر (۱۹۴۷ء) میں نہ صرف موضوعاتی حوالے سے بلکہ اسلوبیاتی سطح پر بھی رشید جہاں کو اپنا رول ماڈل بنایا۔ یہ ناول ہندوستانی سماج پر ایک عورت کا بے لاگ ردعمل ہے۔ عصمت نے نہ صرف ایک ہندوستانی لڑکی کی کمزوریوں پر بے رحمانہ تنقید کی بلکہ اس مردانہ سماج کی کرختگی کو بھی اسی طرز کے تند و تلخ اسلوب میں نشانہ بنایا۔

عصمت کا یہ ناول سوانحی انداز میں رقم کردہ ہے، جو عصمت چغتائی کی پسندیدہ تکنیک ہے۔ اس لیے اس میں صیغۂ واحد متکلم حاضر کو بیانیہ کی سطح پر برتا گیا ہے۔

فضیل جعفری نے مغربی نقاد John E. Tilford کا حوالہ دے کر لکھا ہے کہ کہ صیغۂ واحد حاضر، ایک ایسا ذریعہ ہے، جس کے تحت فکشن میں خودنوشت کا عنصر پیدا ہوجاتا اور یوں بظاہر ناقابل یقین باتیں بھی قاری کے لیے قابل یقین بن جاتی ہیں۔ (۱۰۷)

ٹیڑھی لکیر کے مرکزی کردار شمن کے پردے میں خود عصمت چغتائی موجود ہیں۔ عصمت نے یونس اگاسکر کو انٹرویو دیتے ہوئے اس کا اعتراف ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''اس ناول کی ہیروئین قریب قریب میں ہوں۔ بہت سی باتیں اس میں میری ہیں۔ ویسے آٹھ دس لڑکیوں کو میں نے اس کردار میں جمع کیا اور ایک لڑکی کو اوپر ڈال دیا۔'' (۱۰۸)

یوں عصمت نے شمن کے کردار میں ایک لڑکی کے عورت بننے تک کے تمام مراحل کو اپنے بے باک ترقی پسندانہ اسلوب میں یکجا کر دیا۔ اسی ایک کردار میں کچی عمر کی لڑکیوں کا ہم جنس پرستی کا رجحان بھی موجود ہے، ہاسٹل کی مخصوص زندگی بھی، کنواری ماں کی مشکلات بھی ناجائز اولاد کی سماجی حیثیت کا معاملہ بھی، آزاد خیال فلرٹ لڑکیوں کی نفسیات بھی اور اسکول کی استانیوں کے مسائل بھی۔ ظاہر ہے کہ ان موضوعات کے ساتھ ناول میں عصمت چغتائی کا کڑوا کسیلا ترقی پسندانہ اسلوب بھی کروٹیں لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

ناول کے پہلے حصے میں عصمت نے بیوہ کا مسئلہ اٹھایا ہے، لیکن بیوہ نہ تو نذیر احمد دہلوی کی فکشن کی بیوہ ہے، نہ راشد الخیری اور پریم چند کی بیوہ۔ اس لیے کہ عصمت چغتائی اصلاح پسند نہیں، نہ انھوں نے بیوہ کو کسی آشرم میں پناہ دی ہے۔ عصمت کی بیوہ مظلوم بھی ہے اور ظالم بھی۔ وہ ظلم سہتی بھی ہے اور اپنی بیوگی کا فائدہ بھی خوب اٹھاتی ہے۔ اس کی زندگی کا ایک ایک رخ سامنے لاتے ہوئے عصمت نے مختلف اسالیب برتے ہیں اور عصمت کی بیوہ سماج کی اخلاقی اقدار کے مونہہ پر طمانچے مارتی ہے۔

تنگ آمد، بہ جنگ آمد کے مصداق، عصمت کی بیوہ، شمن کی طرح ہر طریقے سے بے رحم مردانہ سماج کا مونہہ چڑاتی ہے:

> ''اس کے سفید کپڑوں میں بھی وہ رنگینیاں ہوتیں کہ کھل اٹھتی۔ ایک دفعہ تو نئی دلہن کا سہاگ کا جوڑا ماند پڑ جاتا۔ سفید کریپ یا شفان کا دوپٹہ، جس پر بچاری بیوہ نازک سی بیل چپکا لیتی۔ سفید چکن کا رگے کا کرتہ، سارا گلہ مہین مہین بیلوں اور ریشمی ڈوریوں سے آراستہ۔'' (۱۰۹)

ناول میں آگے چل کر عصمت چغتائی کا باغیانہ اسلوب، جوانی کی دہلیز پر قدم رکھنے والی شمن کی سوچوں اور محسوسات کو رقم کرنے کے حوالے سے دیکھنے کو ملتا ہے۔ یہ نسائی حسیت کا بہترین اظہار ہے، جو کسی مرد قلم کار تو کیا، کسی خاتون فکشن نگار کے ہاں بھی دیکھنے کو نہیں □ ملتا:

> ''کاش! کوئی دوا ہوتی، جسے کھا کر وہ چوہیا برابر ہو جاتی۔ وہ بہت تیزی سے بڑھ رہی تھی۔ جسم کے مختلف حصّے مختلف اوقات میں بڑھ رہے تھے... رات کو محسوس کرتی اس کی ٹانگیں بڑھ رہی ہیں... وہ جلدی سے کہنی کا سہارا لے کر ٹانگوں کو دیکھتی۔ وہ جھٹ سے کینچوے کی طرح سُکڑ جاتیں، گویا، اس نے انہیں عین وقت پر پکڑ لیا ورنہ بھاگ ہی گئی ہوتیں۔ وہ کنکھیوں سے لیٹ کر دیکھتی کہ اب کیا کر رہی ہیں اس کی ٹانگیں مگر وہ ہوشیار سانپوں کی طرح مکر کیے پڑی رہتیں۔''(۱۱۰)

غرضیکہ عصمت چغتائی کا ترقی پسندانہ، باغیانہ اسلوب جب نسائی حسیّات کی ترجمانی کرنے لگتا ہے تو قیامت ڈھاتا ہے۔ خالد محمود خاں نے اسلوب اور موضوع (style and subject) پر بات کرتے ہوئے فرانسیسی ناول نگار گستاؤ فلابیئر (G. Flaubert) کا یہ قول درج کیا ہے کہ: ''میرے لیے موضوع اور ساخت، جسم اور روح کی طرح ہے۔'' خالد محمود کا کہنا ہے کہ اس نقطہ نظر کو اسلوب، بطور لباس خیال کے طور پر بھی پیش کیا جاتا ہے۔(۱۱۱)

کرشن چندر ۱۹۴۳ء: بہ ظاہر رُومانی، بہ باطن باغیانہ و ترقی پسندانہ اشاراتی اسلوب:

ہندو سماج میں زمانۂ قدیم سے مروجہ ذات پات کی درجہ بندی کے خلاف تحریر کردہ کرشن چندر کا پہلا ناول شکست (۱۹۴۳ء) سامنے آیا۔ اس ناول کو اگر عصمت چغتائی کے نیم فلمی انداز میں تحریر کردہ پہلے ناول ضدی (۱۹۴۲ء) کی رومانیت کی توسیع کہا جائے تو مناسب ہوگا۔ ناول ضدی کی طرح اس ناول کے کردار بھی عمل اور بغاوت سے دور، نیم مردہ کردار ہیں۔ شکست اور محرومی ان کا مقدر ہے، لیکن مناظر فطرت اور کائنات کی محاکاتی تصویروں کی پیش کش میں کرشن چندر نے خود کو منوا لیا۔ مناظر کی لازوال عکاسی کے علاوہ کرشن چندر کے اس ناول میں کہیں کہیں فطرت نگاری بھی دیکھنے کو ملتی ہے، جسے عزیز احمد کا اثر کہنا چاہیے۔ ناول کا ہیرو شام محبت تو کرتا ہے لیکن بغاوت کی ہمت نہیں رکھتا۔ جب کہ چندرا شعلۂ جوالہ ہے۔ وہ نیچ گھرانے سے تعلق رکھتی ہے لیکن سماج کا مقابلہ کرنے میں ذرا نہیں جھجکتی۔ وہ اخلاقیات کے ٹھیکیداروں کے لیے تازیانہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ ناول میں یہ سب علامتی سطح پر ہے۔ درحقیقت فطرت کا حسن اور فطرت کی گود میں پلنے والے انسان کے ضمیر کی بدصورتی اس ناول کا اصل موضوع ہے۔

کرشن چندر کا اسلوب بیان زمین سے اس طرح دست گریباں ہے کہ صاف محسوس ہوتا ہے کہ یہاں جذبۂ خیال، حلاوت، ملاحت، سوز، ساز، درد، آرزو، یہاں تک کہ چہکتے بچے، کھلکھلاتی نوخیز لڑکیاں، بوڑھی عورتیں، کسان و مزدور سب، جو بھی مخلوق یا چیز عالم شہود میں موجود ہے، سب زمین کی پیداوار ہے۔ زمین زندہ ہے، اس کے کھیت بولتے ہیں۔ اس کے پرندے بھوکے ہیں۔ اس کے جانور باغی ہیں۔

کرشن چندر کی اشاریت میں بے پناہ وسعت ہے اور اس کا طنز حد درجہ زہرناک ہے لیکن افسوس! اُنھوں نے آگے

چل کر کئی ایک کمرشل ناول لکھے۔ یہ الگ بات کہ عصمت چغتائی نے بی۔ایڈ کی طالبہ کے طور پر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے ہاسٹل میں رہتے ہوئے اپنا ناول ضدی فلمی کہانی کے طور پر لکھا اور اس ناول پر شاہد لطیف نے فلم ضدی بنائی لیکن اس کے بعد عصمت نے ناول نگاری کی سطح پر کبھی کمرشل رائٹنگ نہیں کی۔ یہی وجہ ہے کہ کرشن چندر ناول نگاری میں پیچھے رہ گئے۔ انھوں نے آزادی (۱۹۴۷ء) کے بعد بھی کئی ایک ناول لکھے لیکن کامیاب صرف افسانہ میں رہے۔

ناول :شکست (۱۹۴۲ء) میں ترقی پسندانہ فکر کے ساتھ، 'انجمن ترقی پسند مصنفین' سے مخصوص کڑوا کسیلا، کوڑے برسانے والا اسلوب ہونا چاہیے تھا، لیکن ایسا نہیں ہے۔ اس لیے کہ کرشن چندر شروع سے ہی ترقی پسندوں کا رومانی چہرہ رہا ہے۔ موضوعات کے اعتبار سے معاشرے کا باغی ترقی پسند اور اسلوب کے حوالے سے رومانی قلم کاروں سے بھی بڑھ کر رومانی نثر اتنی عمدہ کہ نہ تو یلدرم کے ہاں ایسی نثر دیکھنے کو ملتی ہے نہ نیاز فتح پوری کے ہاں، جنھیں اردو کے رومان پسندوں کا سرخیل کہا جاتا ہے۔

ناول :شکست کے عنوان ہی کے حوالے سے اس ناول کا اسلوب حزنیہ ہے۔ ناول میں دکھائی دینے والے کھیت، چپ چاپ ہیں۔ فضا میں جھولتی کسان عورتوں کی ساریاں فریادی ہیں اور سوکھے ہوئے باغوں سے ہجرت کر جانے والی کوئل اب نہیں کُوکتی اور باغوں کے رکھوالے اپنی شکست کی آواز ہیں۔ درختوں کی شاخیں، جو کبھی پتوں سے لدی پھندی تھیں، اب کربلا جیسی تشنہ لبی کی مثال ہیں۔

اس حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ کرشن چندر کے اس ناول میں اس اسلوب بیان کی داغ بیل پڑ چکی تھی، جسے بعد از آں کرشن چندر نے اپنے افسانوں میں فروغ دیا اور خواجہ احمد عباس جیسے کرشن چندر کے معاصرین نے اپنے عمدہ افسانوں میں اسی اسلوب نگارش کو اپنایا۔ مثال کے طور پر خواجہ احمد عباس کا افسانہ :"زعفران کے پھول" تو جیسے کرشن چندر کے ناول شکست ہی کے بطن سے پیدا ہوا۔ یہی حزنیہ اسلوب کرشن چندر کے بعد میں لکھے جانے والے ناول سڑک واپس جاتی ہے کی پہچان ہے۔ یہ اسلوب کی سطح پر رومان اور حقیقت پسندی کا انوکھا ملاپ تھا۔

ناول :شکست میں طنز کی کاٹ دکھائی نہیں دیتی، جو بعد از آں آزادی ۱۹۴۷ء کے بعد کرشن چندر کے ناولوں : چاندی کے گھاؤ (۱۹۶۴ء) اور پانچ لوفر ایک حسینہ (۱۹۶۶ء) میں دکھائی دی اور فنتاسی کی تکنیک میں لکھے گئے ان کے تین ناولوں :گدھے کی سرگذشت (۱۹۶۰ء)، گدھے کی واپسی (۱۹۶۲ء) اور گدھا نیفا میں (۱۹۶۴ء) تک آتے آتے درجۂ کمال کو پہنچ گئی۔

O

حوالہ جات:

۱۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر بہ حوالہ عہد نو آبادیات اور نذیر احمد کا عصری شعور از ڈاکٹر کامران عباس کاظمی، اسلام آباد : 'معیار' بین الاقوامی یونی ورسٹی، شمارہ ۲۰ :، جولائی — دسمبر ۲۰۱۸ء، ص ۱۱۲ :

۲۔ نذیر احمد دہلوی :مراۃ العروس (کلیات ڈپٹی نذیر احمد)، لاہور :خزینہ علم و ادب، طبع اوّل ۲۰۰۵ :ء، ص ۱۶۹ :

۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر :تاریخ ادب اردو (جلد چہارم)، لاہور : مجلس ترقی ادب، طبع اوّل :فروری ۲۰۱۲ء، ص ۱۱۷۲ :

۴۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر :اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۲۶ :

۵۔ وقار عظیم :داستان سے افسانے تک، دہلی :ایم۔ کے آفسٹ پرنٹرز، ۱۹۹۴ء، ص ۶۳ :، ۶۴

۶۔ یوسف سرمست، ڈاکٹر :بیسویں صدی میں اردو ناول، دہلی : ترقی اردو یونی ورسٹی سپر پرنٹر، طبع اوّل ۲۰۰۰ :ء، ص ۳۴ :

۷۔ حامد حسن قادری :داستان تاریخِ اردو، آگرہ : لکشمی نرائن اگروال تاجر کتب، طبع اوّل ۱۹۵۷ :ء، ص ۴۷۴ :

۸۔ سیّد محمد عبداللہ، ڈاکٹر :وجہی سے عبدالحق تک، لاہور : مکتبہ خیابانِ ادب، طبع اوّل ۱۹۷۷ :ء، ص ۱۹۴ :

۹۔ سیّد محمد عبداللہ، ڈاکٹر :ایضاً، ص ۲۱۰ :

۱۰۔ سیّد محمد عبداللہ، ڈاکٹر :ایضاً، ص ۲۱۴ :

۱۱۔ اسلوب احمد انصاری :اردو کے پندرہ ناول، علی گڑھ :یونیورسل بک ہاؤس، طبع اوّل :اپریل ۲۰۰۳ء، ص ۴۰ :، ۴۱

۱۲۔ ایضاً، ص ۴۶ :

۱۳۔ ایضاً، ص ۴۷ :

۱۴۔ ایضاً، ص ۴۹ :

۱۵۔ ایضاً، ص ۵۳ :

۱۶۔ ایضاً، ص ۵۴ :

۱۷۔ سیّد محمد عبداللہ، ڈاکٹر :سرسید احمد خاں اور ان کے نامور رفقا کی اردو نثر کا فکری و فنی جائزہ، لاہور : مکتبہ کارواں، طبع دوم ۱۹۶۵ء، ص ۲۴۲ :

۱۸۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر:ادبی تخلیق و ناول، ص ۹۱ :، ۹۲

۱۹۔ عبدالحق، مولوی : مقدمہ :، ص ۳ :، ۴

۲۰۔ سیّد محمد عبداللہ، ڈاکٹر :وجہی سے عبدالحق تک، ص ۲۰۰ :

۲۱۔ محمد دین تاثیر، ڈاکٹر :نثر تاثیر، ص ۱۱۵ :

۲۲۔ نذیر احمد دہلوی :مراۃ العروس (کلیات ڈپٹی نذیر احمد)، ص ۲۶۵:

۲۳۔ سیّد لطیف حسین، ڈاکٹر :رتن ناتھ سرشار کی ناول نگاری، مطبوعہ : قومی زبان، کراچی، انجمن ترقی اردو (پاکستان)، بابت: ۱۹۶۱ء، ص ۳۸۲ :

۲۴۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر:اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۲۲۰ :

۲۵۔ قمر رئیس، ڈاکٹر :پریم چند کا تنقیدی مطالعہ، ص ۱۵۳ :

۲۶۔ احتشام حسین، ڈاکٹر :ادب اور سماج، ص ۹۱ :

۲۷۔ رتن ناتھ سرشار :فسانۂ آزاد (جلد اوّل)، ص ۵۸ :

۲۸۔ ایضاً، ص ۵۹ :

۲۹۔ ایضاً،ص ۳ :

۳۰۔ ایضاً،ص ۴۳۱ :

۳۱۔ ایضاً،ص ۳۰۰ :

۳۲۔ ایضاً،جلد چہارم،ص ۶۳۴ :

۳۳۔ ایضاً،ص ۸۸۸ : ،۸۸۹

۳۴۔ عبدالقادر سروری، پروفیسر :دنیائے افسانہ،ص ۱۱۰ :

۳۵۔ قمر رئیس،ڈاکٹر :پریم چند کا تنقیدی مطالعہ،ص ۱۰۹ :

۳۶۔ وقار عظیم :اردو ناول کی تنقیدی تاریخ،ص ۱۰۸ :

۳۷۔ ایضاً،ص ۱۰۸ :

۳۸۔ اسلوب احمد انصاری :اردو کے پندرہ ناول،ص ۶۱ :

۳۹۔ ایضاً،ص ۶۸ :

۴۰۔ ایضاً،ص ۶۸ :

۴۱۔ ایضاً،ص ۸۱ :

۴۲۔ علی عباس حسینی :اردو ناول کی تنقید اور تاریخ،دہلی :ایجوکیشنل بک ہاؤس،طبع دوم ۲۰۰۵ :ء،ص ۲۴۴ :

۴۳۔ ہادی رُسوا،مرزا :افشائے راز،مشمولہ : کلیات مرزا رسوا،لاہور :سنگ میل،طبع اوّل ۲۰۱۵ :ء،ص ۵ :

۴۴۔ ایضاً،ص ۸ :

۴۵۔ ہادی رُسوا،مرزا :امراؤ جان ادا،لاہور :الحمد پبلی کیشنز،۲۰۰۵ء،ص ۱۱۳ :

۴۶۔ ایضاً،ص ۱۲۶ :

۴۷۔ ایضاً،ص ۲۷۳ :

۴۸۔ سلمیٰ خاتون،ڈاکٹر :اردو کی پہلی خاتون ناول نگار،مطبوعہ :''تزئین ادب''،شیر پور، بھارت،اپریل تا جون ۲۰۱۷ :ء، ص ۱۴ :

۴۹۔ حامد بیگ،ڈاکٹر مرزا :نسوانی آوازیں،لاہور :سارنگ پبلی کیشنز،طبع اوّل ۱۹۹۴ :ء،ص ۲۱ :

۵۰۔ سلمیٰ خاتون،ڈاکٹر :اردو کی پہلی خاتون ناول نگار،ص ۱۵ :

۵۱۔ ایضاً،ص ۱۶ :

۵۲۔ حامد بیگ،ڈاکٹر مرزا :نسوانی آوازیں،ص ۲۲ :

۵۳۔ ایضاً،ص ۲۲ :

۵۴۔ ایضاً،ص ۲۲ :

۵۵۔ ایضاً،ص ۲۲ :

۵۶۔ ایضاً،ص ۲۳ :

۵۷۔ ایضاً،ص ۲۴ :

۵۸۔ صغیر افراہیم، ڈاکٹر :پریم چند کی تخلیقات کا معروضی مطالعہ، نئی دہلی :براؤن بک پبلی کیشنز، طبع اوّل ۲۰۱۷ :ء، ص ۵۶ :

۵۹۔ قمر رئیس، ڈاکٹر :پریم چند کا تنقیدی مطالعہ، ص ۴۱۴ :

۶۰۔ صغیر افراہیم، ڈاکٹر :پریم چند ایک نقیب، علی گڑھ :مسلم ایجوکیشنل پریس، طبع اوّل ۱۹۹۹ :ء، ص ۵۲:

۶۱۔ ایضاً،ص ۵۲ :

۶۲۔ ایضاً،ص ۵۵ :

۶۳۔ صغیر افراہیم، ڈاکٹر :پریم چند کی تخلیقات کا معروضی مطالعہ، ص ۵۹ :

۶۴۔ ایضاً،ص ۶۵ :

۶۵۔ ایضاً،ص ۶۶ :

۶۶۔ ایضاً،ص ۶۶ :

۶۷۔ ایضاً،ص ۶۷ :

۶۸۔ ایضاً،ص ۶۸ :

۶۹۔ ایضاً،ص ۷۱ :

۷۰۔ ایضاً،ص ۷۲ :

۷۱۔ ایضاً،ص ۷۴ :

۷۲۔ ایضاً،ص ۷۵ :

۷۳۔ ایضاً،ص ۷۸ :

۷۴۔ ایضاً،ص ۶۱ :

۷۵۔ نصیر احمد خاں، ڈاکٹر :ادبی اسلوبیات، نئی دہلی :اردو محل، طبع اوّل ۱۹۹۴ :ء، ص ۶۳ :

۷۶۔ ایضاً،ص ۶۴ :،۶۵

۷۷۔ ایضاً،ص ۶۵ :،۶۶

۷۸۔ ایضاً،ص ۶۶ :

۷۹۔ حجاب امتیاز علی :ظالم محبت، لاہور :دارالاشاعت پنجاب، طبع اوّل ۱۹۴۰ :ء، ص ۱۶۶ :

۸۰۔ ایضاً،ص ۲۴۵ :

۸۱۔ ایضاً،ص ۲۵۹ :

۸۲۔ ایضاً،ص ۲۵۹ :

۸۳۔ خالداشرف،ڈاکٹر :برصغیر میں اردو ناول، دہلی : خالداشرف،۲۲۱۔غالب اپارٹمنٹس،پیتم پورہ،طبع اوّل ۱۹۹۵ :ء،ص : ۲۲

۸۴۔ ایضاً،ص ۲۲ :

۸۵۔ قاضی عبدالغفار :لیلیٰ کے خطوط،ص ۸۵ :

۸۶۔ ایضاً،ص ۴ :

۸۷۔ عزیزاحمد :مرمر اور خون ،لاہور : مکتبہ اردو،طبع اوّل ۱۹۳۲ :ء،ص ۸۴ :

۸۸۔ عزیزاحمد : گریز،لاہور : مکتبہ اردو،طبع اوّل ۱۹۴۳ :ء،ص ۵۶ :

۸۹۔ سلیمان اطہر جاوید،ڈاکٹر :عزیز احمد کی ناول نگاری ،نئی دہلی :ماڈرن پبلشنگ ہاؤس،طبع اوّل ۱۹۸۶ :ء،ص ۲۵ :

۹۰۔ عزیزاحمد :گریز ،ص ۱۶۱ :

۹۱۔ ایضاً،ص ۲۸۵ :،۲۸۶

۹۲۔ ایضاً،ص :

۹۳۔ عزیزاحمد :مرمر اور خون،ص ۴۲ :

۹۴۔ ایضاً،ص ۵۲ :

۹۵۔ عزیزاحمد :آگ،لاہور : مکتبہ اردو،طبع اوّل ۱۹۴۳ :ء،ص ۱۰۶ :

۹۶۔ ایضاً،ص ۱۰۶ :

۹۷۔ ایضاً،ص ۱۰۷ :

۹۸۔ ایضاً،ص ۱۰۸ :

۹۹۔ نصیراحمد خاں:ادبی اسلوبیات،ص ۸۸ :

۱۰۰۔ ایضاً،ص ۸۸ :

۱۰۱۔ ایضاً،ص ۸۹ :

۱۰۲۔ ایضاً،ص ۹۶ :

۱۰۳۔ ایضاً،ص ۹۰ :،۹۱

۱۰۴۔ ایضاً،ص ۹۲ :

۱۰۵۔ ایضاً،ص ۹۲ :

۱۰۶۔ ایضاً،ص ۹۳ :

۱۰۷ فضیل جعفری :عصمت چغتائی کا فن (مضمون) مشمولہ : ''اردو افسانہ :روایت اور مسائل''،مرتبہ :ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، دہلی :اردو اکادمی،۱۹۸۱ء،ص ۴۲۸ :

۱۰۸۔ عصمت چغتائی :عصمت چغتائی سے ایک ملاقات (انٹرویو)، یونس اگاسکر،مطبوعہ : ''شب خون''، الہ آباد،شمارہ ۳ :،

۱۰۸۔ ۱۹۷۶ء،ص ۱۵

۱۰۹۔ عصمت چغتائی :ٹیڑھی لکیر،لاہور : مکتبہ اردو،طبع اوّل ۱۹۴۳ء،ص ۵۷

۱۱۰۔ ایضاً،ص ۹۰

۱۱۱۔ خالد محمود خاں :فکشن کا اسلوب،ملتان :بیکن بکس،۲۰۱۴ء،ص ۳۳

باب سوم:

اُردو ناول آزادی ۱۹۴۷ء کے بعد

ناول کا براہِ راست بنیادی سروکار انسانی وجود سے ہے لہٰذا آزادی (۱۹۴۷ء) کے بعد اُردو ناول میں دو بڑے موضوعات (۱) فسادات اور (۲) مشترکہ تہذیب کے زوال کی پیش کش کے ساتھ مشترکہ تاریخ، معاشرت، تہذیبی کروٹوں، نفسیاتی اُلجھیڑوں، عوامی سطح پر اُٹھنے والی تحریکات کے اثرات نیز انسانی وجود پر معاشرتی وسیاسی جبر غرضیکہ مختلف النّوع اثرات دیکھنے کو ملے۔ پھر جیسے جیسے تہذیبی سطح پر تبدیلیاں رُونما ہوئیں، ان کی عکاسی کے علاوہ کرداری سطح پر انواع و اقسام کے کرداری مطالعے اور اُلجھاوے رقم کیے گئے اور اُن سے مطابقت رکھنے والے اسالیب وضع کیے گئے۔ یوں ناول میں رومان پسندی، ترقی پسندی، حقیقت نگاری اور فطرت نگاری سے متعلق ایک وسیع پینوراما دیکھنے کو ملا۔ ۱۴—اگست ۱۹۴۷ء کو ہندوستان میں برطانوی راج کے خاتمے کے ساتھ تقسیم ہند کی صورت دو آزاد مملکتوں پاکستان اور ہندوستان کا قیام عمل میں آیا۔ اگر اسی پر موقوف ہوتا تو آزادی کے بعد اُردو ناول کا موضوع خاص کلونیئل ازم، پری کلونیئل ازم اور پوسٹ کلونیئل ازم بنتا، لیکن ایسا ہوا نہیں۔ تقسیم ہند کے اعلان کے بعد ۳ مارچ ۱۹۴۷ء کو دولخت پنجاب میں خونی فسادات پھوٹ پڑے اور ہجرت، اس کا لازمہ تھا۔ پھر دیکھتے ہی دیکھتے، بمبئی، کلکتہ، میرٹھ، بلند شہر، لکھنؤ، دہلی، لاہور، راولپنڈی، کیمبل پور، لائل پور، امرت سر، انبالہ، لدھیانہ، فیروز پور اور بہار کی آبادی فسادات کی لپیٹ میں آ گئی۔ اندرون سندھ میں بھی بڑے پیمانے پر نقل مکانی دیکھنے کو ملی۔

ہجرت کا دکھ سہنے والوں میں ایسے اُدباء بھی تھے، جنھوں نے بعد از آں ناول لکھ کر اپنی پہچان بنائی از قسم احسن فاروقی، الطاف فاطمہ، انتظار حسین، رامانند ساگر، خدیجہ مستور، دیوندر اسرّ، شوکت صدیقی، عزیز احمد، قرۃ العین حیدر اور ممتاز مفتی۔ جن میں پہلا نام عزیز احمد کا ہے۔ یوں فسادات (۱۹۴۷ء) کے حوالے سے انسان کی مکروہ، مخاصمانہ فطرت اور ہجوم کی نفسیات پر فکشن لکھنے کا آغاز ہوا لیکن جو ناول نگار از قسم: حجاب اسماعیل (امتیاز)، عزیز احمد، عصمت چغتائی اور کرشن چندر آزادی (۱۹۴۷ء) سے پہلے کے ناول لکھتے چلے آئے تھے اور اُن کے جو ناول زیرِ تکمیل تھے، وہی آزادی کے بعد پہلے سامنے آئے۔

عزیز احمد ۱۹۴۸ء: ایسی بلندی ایسی پستی از عزیز احمد کا فوٹو گرافک فطرت نگاری کا اسلوب:

آزادی سے پہلے کے دو ناولوں مرمر اور خون اور گریز کے بعد ایسی بلندی ایسی پستی از عزیز احمد (۱۹۴۸ء) اپنے موضوع اور اسلوب کے حوالے سے اہم ناول ہے۔ اس ناول کی اہمیت یوں بھی ہے کہ آزادی (۱۹۴۷ء) کے بعد لکھے گئے ابتدائی ناولوں کا موضوع عمومی طور پر تقسیم ہند کے المیے اور ہجرت کے کرب سے تعلق رکھتا ہے۔

جیسا کہ قدرت اللہ شہاب کا ناولٹ ''یا خدا'' (۱۹۴۸ء) راما نند ساگر کا ناول اور انسان مر گیا (۱۹۴۹ء) اور فکر تونسوی کا ناول چھٹا دریا (۱۹۴۹ء) جب کہ اس ناول کا موضوع اور اسلوب جداگانہ ہے۔

عجیب بات یہ ہے کہ محمد حسن عسکری اور اسلوب احمد انصاری اس ناول کو اردو کے بہترین ناولوں میں شمار کرتے ہیں، جب کہ احمد علی اور قرۃ العین حیدر نے اس ناول کے بارے میں منفی رائے دی۔ احمد علی کہتے ہیں:

''ہمارے ادیب تکنیک سے بالکل بے بہرہ ہیں، کم از کم فکشن میں، میں دعوے کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ اُردو کا کوئی ناول ایسا نہیں ہے جس کی ساری چولیں ٹھیک ٹھیک بیٹھ گئی ہوں... میں اس کی ایک مثال عزیز احمد کے ناول ایسی بلندی ایسی پستی سے دیتا ہوں۔ اس ناول کا بڑا شہرہ ہوا۔ اس کا ترجمہ رالف رسل نے کیا۔ میں نے کہا میں اس ناول کو ایک اور طریقے سے دیکھتا ہوں اور پھر میں نے اسے الٹا پڑھنا شروع کیا۔ لیکن آپ یہ سن کر حیران ہوں گے کہ آخری صفحے سے لے کر پہلے صفحے تک کوئی فرق محسوس نہیں ہوا۔ کردار جیسے تھے ویسے ہی رہے، زندگی جیسی تھی ویسی ہی رہی۔ حالانکہ ماضی سے جب انسان مستقبل کی طرف بڑھتا ہے تو چیزوں کی گہرائی اور وسعت میں تبدیلی واقع ہوتی رہتی ہے۔ مصنف کے پاس جب تک تاریخی نقطۂ نظر نہ ہو، وہ ناول میں خوبیاں پیدا نہیں کرسکتا۔''(۱)

اس ناول کے یوں متنازعہ بن جانے کے بعد اس کی اہمیت مزید بڑھ جاتی ہے۔ پھر یہ کہ عزیز احمد کے اسلوب میں شعور کی رَو کی تکنیک دکھائی دیتی ہے، جو سجاد ظہیر کے ناول لندن کی ایک رات اور قاضی عبدالغفار کے ناول لیلیٰ کے خطوط کے بعد اس ناول میں دیکھنے کو ملی۔

ایک مدّت بعد قرۃ العین حیدر نے اپنے ناول کارِ جہاں دراز ہے کی ایک قسط مطبوعہ : ماہنامہ آج کل میں ایسی بلندی ایسی پستی کا ذکر ان الفاظ میں کیا :

''سوائے ہوٹل ایک زمانے میں ہندوستان کے راجاؤں اور نوابوں کا مسکن تھا اور ٹوکیو کے امپیریل ہوٹل کی طرح ساری دنیا میں مشہور تھا... جب پرنسس دُرِشہوار، مہارانی کپورتھلہ اور دوسری حسین اور گلیمرس رانیاں یہاں آتی تھیں تو عزیز احمد ان کے متعلق Gossip سے بھرا پورا ناول لکھتے تھے۔ ایسی بلندی ایسی پستی، جادو کا پہاڑ وغیرہ۔ ان ناولوں کو پڑھنے والوں کے لیے وہ ایک بڑی فسوں خیز اعلیٰ وارفع دنیا تھی جس میں ہما شما کا گزر نہ تھا۔ لیکن اصلیت اس سے مختلف تھی۔ اُس زمانے میں فیشن ایبل زندگی گزارنے والے دولت مند افراد کی تعداد نہایت محدود تھی۔''(۲)

مزے کی بات یہ بھی ہے کہ قرۃ العین حیدر نے آگے چل کر عزیز احمد کے ناول پر اس اعتراض کی تلافی یہ کہہ کر کرنے کی کوشش کی:

''عزیز احمد حیدرآباد کی شہزادی دُرِشہوار کے سکریٹری تھے اور اکثر وہ بھی مسوری آیا کرتے تھے۔ اُن کو اس سوسائٹی کے مطالعے کا وافر موقع ملا تھا جیسا کہ وہ اپنے افسانوں میں برابر اُس کی تصویر کشی کرتے رہے۔ ایک فکشن رائٹر کے علاوہ ایک عمرانی مؤرخ کی حیثیت سے بھی ان کی اہمیت مسلم ہے لیکن جانے کیوں افسانے اور ناول کے نقادوں نے ان کو وہ مقام نہیں دیا جس کے وہ مستحق ہیں۔''(۳)

عزیز احمد کا یہ ناول انحطاط پذیر حیدر آبادی تہذیب کا المیہ ہے۔خود عزیز احمد نے اس ناول کے حوالے سے اعتراف کیا ہے کہ:

''اسے ایک طرح کا شجریاتی ناول کہہ لیجیے۔موضوع وہی ہے جو فاربٹ ساگا کا رہ چکا ہے۔حق ملکیت جو جائداد اور سرمائے کے ساتھ بطور ایک تصور ایک عمل کے نافذ ہوا۔۔۔''(۴)

وجہ صاف ظاہر ہے عزیز احمد حیدر آباد (دکن) کی معاشرت سے اثر پذیر رہے۔ان کی ثانوی تعلیم حیدر آباد میں ہوئی۔ ۱۹۴۲ء میں جب وہ عثمانیہ یونیورسٹی میں انگریزی کے استاد تھے۔تب وہ نظام حیدر آباد کی بہو شہزادی دُرِشہوار کے پرائیویٹ سیکرٹری رہے۔انھیں اوائل جوانی میں حیدر آباد کے عوام اور طبقۂ اشرافیہ کو دیکھنے اور سمجھنے کے مواقع میسر آئے۔ ڈاکٹر صغیر ابراہیم کے مطابق :

''عزیز احمد نے جو ''شجریاتی'' خاکہ بنایا ہے وہ چاہے ایک ہی خاندان کی کہانی کا پس منظر رکھتا ہو،لیکن اس کے مختلف کرداروں کے رابطوں سے جو وسعت اس میں پیدا ہوئی ہے وہ قدرتی طور پر اس دور کے پورے حیدر آبادی معاشرے کا احاطہ کرتی ہے۔''(۵)

اُسی مناسبت سے عزیز احمد نے پست اور بالائی طبقے کے بیان کے لیے الگ الگ اسلوب برتا ہے۔ناول کے تانے بانے میں موجود خاندان کے شجرے کو سامنے رکھیں تو قابل جنگ کے خاندان کی دو شاخیں نظر آتی ہیں۔ پہلا، خورشید زمانی کا کنبہ اور دوسرا، اینگلو انڈین بیوی سکندر بیگم کا کنبہ۔اس کے علاوہ ناول میں ولی چالاک جنگ، اعلیٰ کوثر جنگ اور سر علی مشہدی کا خاندان بھی ہے۔اس حوالے سے محمد حسن عسکری کا کہنا ہے:

''عزیز احمد صاحب نے شعوری طور پر براہِ راست افراد کو نہیں بلکہ ایک ہیئت اجتماعی یا اس کے ایک حصّے کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ چونکہ یہ ہیئت اجتماعی ایک زوال پذیر قوت ہے اس لیے اس میں ایک وحدت کی حیثیت سے عمل کرنے کی صلاحیت بہت خفیف رہ گئی ہے۔اس کی اجتماعی زندگی کو صرف افراد کے مطالعے کے ذریعے ہی سمجھا جا سکتا ہے۔''(۶)

ناول کے ایک اہم کردار سلطان حسین کی محبوباؤں کا حلقہ انتہائی وسیع ہے۔وہ صحت افزا مقام مسوری کے ہر سیزن میں ایک نئے معاشقے کی تلاش میں جاتا ہے اور جب ایک نو عمر لڑکی اس کی کنپٹیوں کے سفید بالوں کو دیکھ کر طنز کرتی ہے تو وہ نور جہاں سے شادی کر لیتا ہے۔شادی کے وقت کنواری لڑکی کے جو فطری جذبات ہوتے ہیں ان کی ترجمانی یوں کی گئی ہے:

''۔۔۔اتنا ضرور اسے احساس تھا کہ کنوار پن میں جنس کی ممانعت تھی اور اب جنس دن رات کی چیز تھی۔''(۷)

سلطان بہ یک وقت ناول کا ہیرو بھی ہے اور ویلن بھی۔وہ عجیب نفسیاتی عارضے کا شکار ہے۔نور جہاں سے محبت کرتا ہے لیکن اس کا احساس اسے خلع ہو جانے کے بعد ہوتا ہے۔اپنی فطری جبلت اور شکی مزاج ہونے کی بدولت ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہے۔ناول میں ضمنی واقعات کے بیان کا مقصد قاری کے ذہن کو ناول کے موضوع سے باندھے رکھنا ہے۔لیکن یہ صرف دو افراد (سلطان اور نور جہاں) کی کہانی نہیں، حیدر آبادی تہذیب کی شکست و ریخت کی داستان ہے۔

ناول کا دوسرا اہم کردار سریندر آل انڈیا ریڈیو کا ملازم اور ماحول سے بیزار شخص ہے۔وہ اپنے ذہنی انتشار سے بچنے

کے لیے سگریٹوں، شراب اور سٹے بازی کا سہارا لیتا ہے لیکن زندگی کی پیچیدگیوں سے اُلجھنے کی قوت اسی کردار میں ہے۔ ناول میں ایک جگہ وہ خود تسلیم کرتا ہے کہ مسٹر سُریندر تمہارے اس سیاہ رنگ، بندر نما لمبوترے جبڑے اور پیلے دانتوں پر کون لڑکی عاشق ہوتی؟ ناول میں بالائی طبقے کے اسّی سالہ راجا شجاعت شمشیر سنگھ بہادر، دیوان فرخندہ نگر اور نائب السلطنت فکری طور پر آزاد نظر آتے ہیں اور اپنا دبدبہ برقرار رکھنا چاہتے ہیں۔ نازلی اور خورشید زمانی اپنی شان وشوکت کی نمائش کرتی نظر آتی ہیں۔ نادر بیگ اور خاقان لا اُبالی جبکہ صغیر کو صرف شراب اور عورت سے دلچسپی ہے۔ یوں یہ ناول روس کے عظیم ناولوں کی طرح کرداروں کا ایک جنگل ہے۔ احمدی، کملا، بملا، نیازی، سکندر بیگم اور محمود شوکت رقابت اور حسد میں جھلسے ہوئے رنگیں مزاج اور جنس پرست کردار ہیں۔ دو بھائی نیازی اور محمود شوکت حد درجہ سفاک بھی ہیں۔ دونوں فرخندہ نگر سے اپنے گھوڑوں کو سرپٹ دوڑاتے ہوئے نکلتے ہیں اور گھنٹہ ڈیڑھ گھنٹہ بعد ہمیشہ دو عورتیں روتی اور کپڑے درست کرتی ہوئی اپنے شوہروں اور بھائیوں کے پاس واپس چلی جاتی ہیں۔ مفلس عورتوں کے استحصال کی علامت سُنبل اور گلنار ہیں۔ فرخندہ نگر میں چھوکریاں پالنے کا دستور تھا، جو پلتیں، بڑھتیں، جوان ہوتیں اور ناجائز بچے جنتیں۔ ان چھوکریوں میں کچھ 'خواص' بن جاتیں اور احباب کے کام آتیں۔ ناول میں نور جہاں، سنجر بیگ اور مشہور النساء کے علاوہ سبھی کردار نفسیاتی مریض ہیں۔ عزیز احمد نے ان کی نفسیاتی پیچیدگیوں کو کھنگالتے ہوئے انہیں سے مخصوص اسالیب بیان وضع کیے ہیں۔ عزیز احمد کا اپنا بیان ہے کہ:

''میں نے حقیقت نگاری کو ہمیشہ فوٹو گرافی سمجھا ہے۔ ممکن ہے کبھی کبھی شیشہ دھندلا ہو یا فلم خراب ہو یا فلم لیتے وقت روشنی ٹھیک نہ ہو۔ یا میری اپنی بصارت یا بصیرت میں فرق ہو۔ لیکن میں نے زندگی کی تنقید ہمیشہ زندگی کی عکاسی کے اندر سے کی ہے۔''(۸)

فرخندہ نگر، دکن کی انحطاط پذیر معاشرت کی یہ صورت عہدِ انگلشیہ کی دیگر ریاستوں سے کسی طرح بھی مختلف نہ تھی۔ شان وشوکت کی نمائش، عیش وعشرت کی زندگی اور استحصال۔ ناول میں زوال کا یہ سلسلہ مُغل عہد سے شروع ہو کر مختلف ادوار سے گزرتا، رنگ وروپ بدلتا، اپنے انجام کو پہنچ رہا ہے۔ سبھی ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہوئے۔ عزیز احمد حیدرآبادی زندگی کا ہر پہلو اُن سے مخصوص اسالیب میں من وعن پیش کرتے ہیں، انھیں زمانے کی اقدار کا پاس ولحاظ نہیں، یہی اس ناول کی خوبصورتی ہے۔

ناول میں سُریندر کے ذریعے ان واقعات اور حالات پر تبصرہ بھی کروایا گیا ہے۔ سریندر کا یہ کردار پہلے پہل ناول میں نور جہاں اور سلطان کے مسوری پہنچنے پر سامنے آتا ہے اور مختلف موقعوں پر وہ یک بیک نمودار ہو کر پورے ماحول پر مونولاگ کی صورت تبصرہ کرتا دکھائی دیتا ہے۔ اردو میں مونولاگ کی صورت تبصرے کی اوّلین مثال قاضی عبدالغفار کے ناول لیلیٰ کے خطوط میں دکھائی دی تھی۔ بعد ازآں سجاد ظہیر نے بھی اسے اپنے ناول لندن کی ایک رات میں برتا۔

عزیز احمد کی فطرت نگاری کا کمال یہ ہے کہ بظاہر طبقۂ اشرافیہ اور بہ باطن رذیل ماحول میں دوہری زندگی جیتے ہوئے بھی ہیروئن (نور جہاں) کو عزت نفس کا شدید احساس ہے۔ ایک موقع پر جب نور جہاں کے کردار پر اس کا شوہر سلطان شک کا اظہار کرتا ہے تو نور جہاں کہتی ہے کہ جب تم مجھے آوارہ، بدمعاش، رنڈی سمجھتے ہو تو پھر مجھے اپنے گھر لے جا کر کیا کروگے اور

میں تم سے کہہ چکی ہوں تمہاری سزا یہی ہے کہ تم کو سچ مچ کوئی آوارہ بدمعاش بیوی ملتی۔

اُس انحطاط پذیر معاشرے کے دوسرے آوارہ مزاج کرداروں کی طرح نور جہاں کوئی بھی ایسا موقع نہیں آنے دیتی کہ اس کی پاکیزگی اور عزتِ نفس پر حرف آئے۔ جب کہ ناول کا مرکزی کردار سلطان اعلیٰ انسانی اقدار سے خالی ہے۔ وہ اپنی بدفطرت کے ہاتھوں مجبور ہے، شراب نوشی اور عورتوں کا رسیا۔ وہ جب نور جہاں کے ساتھ مسوری گیا تو نور جہاں کو ہوٹل میں تنہا چھور کر کملا کے ساتھ سینما دیکھنے چلا گیا۔ یوں سلطان تمام تر گمراہیوں کا جیتا جاگتا نمونہ ہے جو اپنی فطرت بد پر قابو پانے میں ناکام رہا اور ویسا ہی اس کا انجام بھی ہوا۔ خلع کے بعد سلطان حسین کو نور جہاں کی یاد ستاتی ہے۔

ناول میں عزیز احمد نے نظیر اکبر آبادی کی نظم ''بنجارہ نامہ'' کے توسط سے ڈھلان سے لڑھکتی ہوئی زندگیوں کو تمثیلی انداز میں پیش کیا ہے:

> ''سلطنت مغلیہ کے زوال کے بعد سے کشن پلّی کی پہاڑیوں پر سپاہیوں کے قدموں کی چاپ موقوف ہوگئی۔ مگر بنجارے تجارت کرتے رہے۔۔۔ مرہٹے چوتھ وصول کرتے رہے۔ ابدالی آیا اور پانی پت میں بھاؤ کا سر کاٹ لیا۔ رنجیت سنگھ نے سکھا شاہی کی۔ ڈوگریوں نے لدّاخ فتح کیا۔۔۔ بنجارے تجارت کرتے رہے اپنے مال کی، اپنی عورتوں کی، اپنی۔ یہاں تک کہ انگریز بہادر نے رفتہ رفتہ تجارت اتنی بڑھائی کہ نظیر اکبر آبادی کی پیش گوئی پوری ہوئی۔ ایک بنجارہ کیا، سب بنجارے حرفِ غلط کی طرح مٹ گئے اور کشن پلی کی پہاڑیوں کی پگڈنڈیاں خاموش ہوگئیں۔ (۹)

وقت کے تناظر میں یہ ناول تین پشتوں پر مبنی ہے اور زمانی اعتبار سے اس کا پھلاؤ ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء تک ہے۔ اس مثلث کا ذکر ناول نگار ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> ''تین مرتبہ امیر گھرانوں پر مغربی تمدن کی لہریں امنڈ چکی ہیں۔ پہلے تو غدر کے بعد سرسید کے زمانے میں قابل جنگ اور مشہور الملک نے اسی زمانے میں اپنی معاشرت بدلی۔۔۔ یعنی صاحب لوگ بننے کی تحریک۔ دوسری مرتبہ مغربیت کی جو یورش ہوئی اس نے اندر اندر سے بدلنا چاہا۔۔۔ اور تیسری اور آخری مغربیت۔ اسے مغربیت کہہ لیجیے یا مزدکیت یعنی اشترا کی آزادخیالی۔''(۱۰)

> ''نہ فراق کے بغیر عشق کی تکمیل ہوسکتی ہے اور نہ پستی اور بلندی کے بغیر منظر کی۔''(۱۱)

ناول کے اس پہلے جملے کو جس کے پہلے جزو کی تکرار ناول کے آخر میں یوں کی گئی ہے:

> ''یہ عجب بات ہے کہ فراق کے بغیر عشق کی تکمیل نہیں ہوسکتی۔'' (ص ۳۵۶) (۱۲)

اسے عزیز احمد کے شاہ کار ناول ایسی بلندی ایسی پستی کا مرکزہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس میں مرکزی کرداروں سلطان حسین اور اس کی بیوی نور جہاں کے ذہنی اور جذباتی مدوجزر ہی کو متشکل نہیں کیا گیا بلکہ بدلتے ہوئے ناول کے سارے منظر نامے میں ان دونوں سے کسی نہ کسی حد تک مشابہ کرداروں جیسے رشید اور فاطمہ مشہور النساء اور ابوالہاشم انجینئر اور سرتاج اور محی الدین حیدر جی وغیرہم پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ اسے متقابل کرداروں کو نفسیاتی اور اسلوبیاتی سطح پر آمنے سامنے اور روبرو رکھنے کی فنی تدبیر کا نام دے سکتے ہیں۔ علاوہ ازیں پورے معاشرے کے اجتماعی رویوں کو بھی بہ طور خاص ابھارا اور نمایاں

کیا گیا ہے۔سریندر کا کردار اس ضمن میں کلیدی حیثیت رکھتا ہے جو وقتاً فوقتاً اپنی سفا کانہ حقیقت پسندی سے کام لے کر ناول کے عمل اور معاشرتی زندگی کے مختلف مظاہر پر بے لاگ تبصرہ کرتا رہتا ہے۔ ناول کے آغاز ہی میں پہاڑی سلسلوں اور ان کے درمیان سانپ کی چھتری کے مثل مکانات کی نمود کا ذکر اس اسلوب میں کیا گیا ہے کہ یہ محض خارجی پس منظر نہیں بلکہ خود ایک کردار بن جاتا ہے۔ اردو کے کسی ناول میں اسلوب کے کردار بن جانے کی یہ پہلی مثال ہے۔ پہاڑی کی بلندی سے نیچے کے مناظر کیسے نظر آتے ہیں، اور ان کے درمیان نشیب و فراز کے مشاہدے سے کیا اثر مرتب ہوتا ہے، اسے بڑی ہنرمندی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے، جسے پڑھ کر ٹامس ہارڈی *(Thomas Hardy)* کے ناول دی ریٹرن آف دی نیٹو کے آغاز میں ایگڈن ہیتھ کی تصویر کشی اور اسی کے مشابہ ایملے برونٹے *(Emily Bronte)* کے ناول و د ر نگ ہائٹس میں جائے وقوع کی دلکش نقاشی کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ یہ پہاڑی سلسلے ان کی سطحیں، ان کے درمیان پڑی ہوئی دراڑیں، ان پر بے تحاشا اگتے ہوئے مکانات، قریب اور دور سے ان کا فوکس میں آنا، یہ سب زندگی کے پیچ در پیچ معمے کا استعارہ بن جاتے ہیں۔ ناول میں اس طرح کے بیانیہ کے نمونے ایک سے زائد بار ہماری نظروں کے سامنے سے گذرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ زمان و مکان کی محصور زندگی ایک ایسا مظہر ہے، جس کے اور چھور کا پتہ نہیں۔

ناول میں خارجی ماحول کی عکاسی کے ذریعے جس طرح انفرادی اور اجتماعی محرکات اور رویوں پر بالواسطہ طور پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ وہ بلاشبہ ہنرمندانہ اسلوب کی حامل ہے اور ناول میں ملفوف نفسیاتی مطالعات کے لیے ایک کنجی ہے۔ یوں زندگی کی نقش گری دو سطحوں پر کی گئی ہے اور اسی کے ذریعے دو مختلف قسم کے اثرات ذہن پر مرتب ہوتے ہیں۔ ناول میں ایک کرم خوردہ اور رو بہ انحطاط معاشرہ ہے اور اس کی زوال آمادگی کی رفتار اتنی تیز ہے کہ اس پر اب کوئی بند نہیں باندھا جا سکتا۔ مشہور الملک، سرتاج الملوک، شجاعت شمشیر سنگھ، کوثر نواز جنگ، آرائش جنگ، مہدی حسن کار جنگ، ذی جاہ جنگ وغیرہ، اس طبقے کے سربرآوردہ نمائندے ہیں۔ جو اپنی اپنی موروثی جائیدادوں پر صرف دادِ عیش دینے میں دلچسپی رکھتے ہیں۔ ناول میں جاگیرداروں کی باقیات اور نئے کاروباری معاشرے کے ابھرتے ہوئے نمائندے سال بہ سال موسم گرما میں جمع ہوتے اور زندگی کا غم غلط کرنے کے لیے ہر طرح کی رنگ رلیوں میں اپنے آپ کو ملوث اور مصروف رکھتے ہیں۔ مسز مشہدی، جو ایک خاصا مرعوب کن خاندانی پس منظر رکھتی ہیں، اپنی دونوں بیٹیوں فاطمہ اور جلیس سمیت نظروں کو خیرہ کرتی ہیں۔ پروفیسر ٹوچی کی تینوں لڑکیوں ساوتری، گملا سریش اور چندر لیکھا سے بھی ملاقات ہوتی ہے جو ہر برس مسوری کا چکر لگاتی ہیں اور وہ ایسا شہد ہیں، جس پر کھیاں ہر چہار طرف سے منڈلاتی رہتی ہیں۔ یہاں بالکمند بھی ہے جو سانپ کا ناچ ناچنے کے فن میں مہارت رکھتی ہے۔ یہاں ہم سریندر سے بھی ملتے ہیں جو ہر مسئلے کو بڑی معروضیت کے ساتھ پرکھتا ہے اور جس کے لہجے میں زہر خند ملا ہوا ہے۔ سریندر کے زہر خند لہجے کے لیے عزیز احمد نے عجیب اسلوب وضع کیا ہے۔

اس معاشرتی اور ذہنی پسماندگی کی فضا میں نور جہاں اپنے سنہرے خوابوں کے جزیرے سے اچانک اور ایک دھماکے کے ساتھ نکل کر تلخ حقائق کے خارزار میں دھکیل دی گئی ہے۔ اس کے ردعمل کو بلا کم و کاست اس طرح ضبطِ تحریر میں لایا گیا ہے:

''وہ اسی طرح بیٹھی رہی، جیسے اس کے دل میں کسی نے بھر پور خنجر اتار دیا ہو، اور رفتہ رفتہ جلن، رشک اور غصے سے زیادہ صاف اور واضح ایک اور احساس ابھرنے لگا۔۔۔وہ احساس جس نے اس کی زندگی بدل دی، محض اس کا احساس کہ یہ نا انصافی ہے۔ اگر اسے کھڑکی سے باہر کسی کو گھورنے کا حق نہیں تو اس کے شوہر کو بھی ہنی مون کے زمانے میں مسوری کی پہلی شام کو کسی اور لڑکی کے ساتھ لے جانے کا حق نہیں۔ یا دونوں ایک دوسرے کی ملکیت ہیں، یا کوئی کسی کی ملکیت نہیں۔ اور ایک نئے طرح کے عزم کو اس نے اپنے اندر جنم لیتا محسوس کیا۔''(ص ۹۱ :)(۱۳)

نور جہاں کے خاوند سلطان حسین نے ہر نوع کی بدتہذیبی اور یاوہ گوئی کے لیے اپنے آپ کو چھوٹ دے رکھی ہے۔ یہاں تک کہ کئی بار وہ گالی گلوچ تک پر بھی اتر آیا۔ حرام زادی، حرافہ، رنڈی جیسے رکیک الفاظ کا استعمال اس کے سوقیانہ پن یا *vulgarity* پر دلالت کرتا ہے، لیکن یہی وہ مقامات ہیں، جہاں عزیز احمد کا اسلوب کروٹ لے کر نچلے درجے کا عوامی لہجہ سامنے لاتا ہے۔ مشہور النساء اور سرتاج دونوں کے شوہروں کی تصویر کشی سلطان حسین اور نور جہاں کے درمیان عدم مطابقت کو نمایاں کرنے کے لیے بڑی ہنرمندی سے کام لیا گیا ہے۔ امثال ملاحظہ ہوں:

(i) ''نور جہاں خاموش رہی، لیکن دل ہی دل میں اس نے یہ ضرور طے کیا کہ اس میں غلطی مسز مشہدی کی ہے۔ جب آزادی دی گئی ہے، تو ہمت کر کے بھگتنا بھی چاہیے۔ ساتھ ہی ساتھ اسے آج پہلی مرتبہ دوسروں کی مصیبت اور شکست اور ناکامی کا احساس ہوا۔ اس نے اپنی ذات سے باہر کبھی مصیبت اور ناکامی کو محسوس نہیں کیا تھا۔''(۱۴)

(ii) ''اس کے جانے کے بعد نور جہاں کی آنکھوں سے ٹپ ٹپ آنسو گرتے رہے اور ان آنسوؤں کے درمیان وہ مسکرائی۔ پہلی مرتبہ اس نے اپنی ذات سے باہر رنج، خوشی، محبت اور درد کے تعلقات کی کشمکش کو محسوس کیا۔ اس نے پہلی بار اندر سے محسوس کیا کہ اس کے باہر دنیا میں انسان بستے ہیں۔ عورتیں بستی ہیں جو سسکتی ہیں اور اس کا دل ہمدردی کے جذبے سے بھرپور ہو گیا۔''(۱۵)

(iii) ''نور جہاں کے اندر کوئی چیز آگ کی طرح سُلگ کر بجھ گئی۔ غصے کی بجائے، رنج، ذلت اور بے بسی کا ایسا تلخ احساس، جو اس نے اس سے پہلے کبھی محسوس نہیں کیا تھا۔ اس نے ذبح کی ہوئی چڑیا کی طرح ایک مرتبہ سلطان حسین کی طرف ضرور دیکھا۔ مگر کچھ نہیں کہا۔ ایک عجیب انکشاف تھا جس سے اس کی ہستی سمندروں کی سب سے نیچی تہ کی طرف بہہ گئی۔ یہ کہ کوئی اسے مار سکتا تھا۔ کوئی اسے ذلیل کر سکتا ہے، ایک ایسا نیا تجربہ کہ جس کا ذکر سن کر اس کے بدن کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے تھے۔ اس نے سوچنا بند کر دیا۔ چند منٹ تک وہ بالکل خلا کے عالم میں تھی۔ ہر چیز مفقود تھی۔ ایسا خواب جو دیکھا جا چکا ہو، جو اب محو ہو چکا ہو، صرف اس کی یاد باقی ہو۔ اب صرف کسک ہی کسک تھی۔ تھپڑ اس کے گال، اس کے بھیجے، اس کی کھال پر ضرب لگاتا ہوا، اس کی روح کو مفلوج کر چکا تھا۔ اب اس کی پوری روح سسکیوں میں منتقل ہو چکی تھی۔''(۱۶)

آپ نے اسلوب ملاحظہ کیا۔ یہاں برہنہ تشدد اور اس کے اثرات مابعد کو بالصراحت پیش کیا گیا ہے۔ سلطان حسین کی شخصیت میں حاوی عنصر سادیت *(sadism)* کا ہے:

''واپسی پر موٹر ہی میں لڑائی شروع ہوگئی۔ پہلے تو اس نے پچاس میل فی گھنٹہ کی رفتار سے گاڑی دوڑانی شروع کی کہ کسی طرح ٹکر ہو اور دونوں ختم ہو جائیں لیکن تمام آس پاس کی بجلی کے کھمبے، دیواریں، درخت، دائیں بائیں سلامتی سے گزرتے چلے گئے۔ کشن پلی کی پہاڑیوں پر گاڑی کسی کھڈ میں نہیں گری۔ ایکسیلیٹر پر دباؤ پڑتا رہا۔''(۱۷)

اس ناول میں عزیز احمد نے مختلف اسالیب (طنزیہ، رومانی، فوٹوگرافک) اس لیے برتے کہ سلطان حسین کی ڈینگیں انتہائی پستی کی چغلی کھاتی ہیں، نور جہاں کی رفعت اور بلند نگہی کا سرچشمہ اس کا خاندانی ورثہ ہے اور سلطان حسین اپنی خلقی ساخت اور مخصوص سائیکی کے اعتبار سے ترغیبات وتحریصات جنسی میں گردن تک ڈوبا ہوا نظر آتا ہے۔

''وہ بار بار اس کی گردن کو پیار کرتی جاتی۔ اس گردن کے قربان ہو جاؤں، مجھے تمہاری گردن بڑی پیاری معلوم ہوتی ہے، اور سلطان حسین مذاق میں کہتا تو پھر کاٹ کر مرتبان میں رکھ لو۔''(۱۸)

نور جہاں کے ہاں جذبات تند و تیز نہیں، نہ ان میں رعنائی اور پیچیدگی ہے اور نہ اس کے ہاں غیر معمولی قسم کا جمالیاتی ذوق، لیکن وہ آسانی سے کسی کی کمندِ محبت کی اسیر بھی نہیں ہو سکتی۔ یہی صورت ناول کے دیگر ٹیڑھے میڑھے کرداروں کی ہے، جن کے لیے عزیز احمد نے متنوع اسالیب برتے۔

محمد احسن فاروقی ۱۹۴۸ء : شامِ اودھ، رہ و رسمِ آشنائی اور سنگم از محمد احسن فاروقی کا لکھنوی ڈرامائی وعلامتی اسلوب:

محمد احسن فاروقی کا ناول :شامِ اودھ ۱۹۴۸ء میں سامنے آیا جو موضوعاتی اعتبار سے لکھنؤ کی زوال آمادہ تہذیب و معاشرت کی عکاسی کرتا ہے، بالخصوص اودھ کی مٹتی ہوئی تہذیب وثقافت کے خدوخال کو یوں پیش کیا گیا ہے کہ نوابی دور کی بحرانی تہذیب ومعاشرت کی تصویریں آنکھوں کے سامنے آجاتی ہیں۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ فسانہ آزاد کے بعد لکھنوی رہن سہن کی موثر اور جاندار عکاسی شامِ اودھ کے علاوہ شاید ہی کسی دوسرے ناول میں کی گئی ہو۔ شامِ اودھ میں لکھنو کی تہذیبی زندگی کا مطالعہ ایک خاص خیال کے تحت کیا ہے۔ ناول نگار نے یہ دکھانے کی بھرپور کوشش کی ہے کہ لکھنؤ کی تہذیب کا سب سے اہم مرکز ایک نواب کا محل ہو سکتا ہے اور انہوں نے تہذیبی زندگی کو مکمل صورت میں ابھارنے کی خاطر ایک ایسے ہی محل کو منتخب کیا۔ چنانچہ محل سے وابستہ لوگ چراغ سحری کی مانند ہیں اور یہ محل نواب ذوالفقار علی خاں کی قبر بن کر سامنے آتا ہے۔ اس محل سے ہر طبقے اور پیشے کے افراد وابستہ ہیں۔ ان میں ملازمین، دوست یار، عزیز واقارب اور کچھ ایسے بھی ہیں جو غیر کفو ہیں۔ نواب صاحب تمام طبقوں اور افراد کو باندھے ہوئے ہیں، جس طرح مختلف قسم کی چیزوں کو ایک ہی ڈوری سے باندھ کر یکجا کیا جاتا ہے لیکن نواب صاحب کی موت کے بعد یہ سب کچھ درہم برہم ہو جاتا ہے۔ گویا نواب صاحب کا وجود اس تہذیب کی شام ہے لیکن اگر دیکھا جائے تو یہ ناول نہ صرف لکھنؤ کی مٹتی ہوئی تہذیب کی داستان ہے بلکہ مغلیہ دور ہی کی ایک شکل ہے، کیوں کہ برصغیر ہندوپاک کے عظیم شہر یا تہذیب کے مراکز ایسے ہی محلوں یا قلعوں میں بند تھے، جنہیں امتدادِ زمانہ کی وجہ سے پہلے تو عروج ہوا اور آخر کار ان کے آثار بھی مٹ گئے۔ شامِ اودھ میں وہی دربارشاہی، بارہ دریاں، باغات،

محلات، رقص وسرود کی محفلیں، عیاشیاں، چراغاں، درباری ہنسی مذاق، برات کے جلوس، تعزیے کے جلوس، نوابی ٹھاٹ باٹ، اپنی بات منوانے اور رکھنے کے لیے لاکھوں روپے لٹا دینا، غرضیکہ وہ ساری باتیں سامنے آتی ہیں جو اودھ کی مٹتی ہوئی تہذیب کا پتہ دیتی ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی شام اودھ سے متعلق لکھتے ہیں:

''شام اودھ میں حقیقی سطح پر تو اودھ کی تہذیب کی تخریب و بربادی کا نقشہ سامنے آتا ہے لیکن ذہنی سطح پر اس میں زوال کی وہی تصویر ابھرتی ہے جو آفاقی ہے۔ شام اودھ میں تہذیب کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ بے جان اور بے حس و حرکت نہیں بلکہ اس میں کشمکش اتنی نمایاں ہے کہ رجعت پرست کھوکھلے نظام کے اندر ہی سے ترقی کی قوتیں ابھر کر سامنے آ جاتی ہیں۔ نواب صاحب رجعت کے نمائندہ ہیں لیکن اپنے ایک غیر کفو بھتیجے کو، اس کے باپ کی وصیت کی بنا پر وہ انگریزی تعلیم دلا رہے ہیں اور اس سارے عمل سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ معاشرہ و تہذیب اندر ہی اندر بدل رہے ہیں اور پرانی اقدار کے غیر انسانی عناصر فنا ہو کر نئی صورت کو جنم دے رہے ہیں۔'' (۱۹)

محمد احسن فاروقی نے شام اودھ میں جس سماج و معاشرے کو موضوع بنایا ہے، وہ تہذیبی اعتبار سے انتہائی شکست خوردہ ہے۔ جہاں ایک طرف انگریز حکمرانوں کی خوشامدیں ہیں، ان کی پُر تکلف ضیافتیں ہیں تو دوسری جانب بٹیروں کی پالیاں اور بھانڈ، خود غرضی، ابن الوقتی کی مثالیں بھی ہیں اور شاہد بازیوں کے تذکرے بھی۔ نواب ذوالفقار علی خاں کی شخصیت پر تکلف اور رنگین مزاج ہے۔ جن کی چار خاص بیویاں اور کئی دوسری ممنوعہ عورتیں ہیں جو نواب صاحب کو ہر طرح سے بہلانا اپنا فرض سمجھتی ہیں۔

سرزمینِ اودھ کا نام سنتے ہی ایک خاص قسم کی تہذیب کا تصوّر ذہن میں ابھرتا ہے، جس میں عیش پسندی اور کفر و الحاد کے متضاد عناصر خلط ملط ہو گئے تھے۔ شام اودھ میں اسی زوال آمادہ تہذیب کی جھلکیاں دکھائی گئی ہیں۔ بظاہر یہ لکھنوی تہذیب میں رچا ایک رومانی ناول ہے لیکن ناول نگار نے اس میں لکھنؤ کی جاگیردارانہ زوال پذیر معاشرت اور انسانی فطرت کو پیش کیا ہے۔ سرشار کے ناولوں کے بعد یہ پہلا ناول ہے جس میں دورِ انگلشیہ اور اس کے بعد کی سرزمین اودھ کی لکھنوی بیانیہ میں مضوری کی گئی ہے۔ اس ناول میں انگریز حکمرانوں کی خوشامد پرستی، بھانڈوں کی نقالی، شادی اور موت کی رسوم، محرم کی اعزاداریاں اور ادب نوازی سب کچھ دیکھنے کو مل جاتا ہے۔

شام اودھ میں اودھ کی تہذیب و تمدن کے نمائندہ ایک نواب ہیں جو اودھ کی وضع داری کی علامت ہیں۔ رسی جل گئی پر بل نہیں گئے۔ انگریزوں نے ہندوستان پر اپنا تسلط جما رکھا ہے، اس کے باوجود نواب ذوالفقار علی خاں اپنے پُرکھوں کی پرانی روایتوں پر قائم ہیں۔ جب کبھی پرانی رسوم کے خلاف آواز اٹھتی ہے تو وہ برہم ہو جاتے ہیں اور جہاں مجبوری آن پڑتی ہے تو تعجب کا اظہار کرتے ہیں۔ ان کا ایک بیٹا خاندان سے باہر شادی کر لیتا ہے۔ حیدر اسی کا لڑکا ہے۔ مرتے وقت حیدر کا باپ یعنی نواب صاحب کا بیٹا وصیت کر جاتا ہے کہ حیدر کو انگریزی تعلیم دی جائے۔ یہ لڑکا بڑا ہو کر اپنے ہی خاندان کی ایک لڑکی انجمن آراء کے عشق میں گرفتار ہو جاتا ہے اور انجمن آراء کو بھی اس سے عشق ہے۔ شادی نہیں ہو سکتی، اس لیے کہ لڑکی اگرچہ خاندانی ہے لیکن لڑکا غیر کفو۔ یہ کیسے ممکن تھا۔ قدیمی رسم ٹوٹ نہیں سکتی۔ نواب صاحب ایک آوارہ اور اوباش لڑکے سے انجمن

آ راء کا رشتہ طے کر دیتے ہیں۔ وہ غیر کفو نہیں، اپنے ہی خاندان سے ہے۔ ایسے میں نو بہار ایک نوکرانی ہے جو بغاوت کے جذبے کے تحت انجمن آ راء اور نواب حیدر کو ایک دوسرے کے قریب لانے میں نمایاں کردار ادا کرتی ہے۔ یہی وجہ بنی کہ وضع داری پر جان چھڑ کنے والے نواب ذوالفقار علی خاں اس ذلّت کو برداشت نہ کر سکے اور مرتے وقت اپنے بیٹے اکبر (انجمن آ راء کے والد) سے وصیت کر گئے کہ ان کا طے کردہ رشتہ ناقص تھا۔ اب وہ جہاں چاہے شادی کرے۔ باغی نو بہار فتح یاب ہو جاتی ہے اور شام اودھ کا مرکزی کردار نواب ذوالفقار علی خاں مرتے ہوئے اپنی شکست تسلیم کر لیتا ہے۔ ان کی چار بیویاں اور کئی باندیاں ہیں۔ ان کے پوتے پوتیاں، خدمت گزار، مامائیں، محل دارنیاں، مغلانیاں، خدام، چوب دار، چوکیدار اور درباریوں پر مشتمل ایک لشکر ہے جو ان کے آس پاس موجود رہتا ہے۔ زندگی بھر کوئی فرد ان کے حکم کو ٹال نہ سکا۔ نواب ذوالفقار کی فطرت ملاحظہ ہو:

''یہ سب ایک فرد کو نہیں ایک تہذیب کو ایک طرزِ عمل، ایک معاشرت کو رونے آئے ہیں۔ انہیں خیال آیا کہ نواب صاحب نے ڈاکٹر کے علاج سے انکار کیا۔ شاید اپنی جان ان کی اور انجمن کی محبت پر قربان کر دی۔ نواب صاحب کو سب ہی کچھ معلوم ہو گیا تھا مگر وہ منصور علی خان کو بات دے چکے تھے اور اب انکار کرنا تہذیب، وضع داری اور اخلاق سب کے خلاف تھا۔ شاید ان کے دماغ میں وضعداری اور محبت کے درمیان شدید جنگ جاری تھی اور اسی جنگ نے ان کو فنا کر دیا۔ شہید وضع داری، شہید محبت۔ وہ ایک بدلتے ہوئے زمانے میں آئے۔''(۲۰)

ناول میں نواب صاحب کی موت ایک نظام کی موت تھی۔ نواب صاحب سبھی کے خیر خواہ تھے، لیکن ان کا کوئی نہیں۔ اس لیے کہ وہ چھوٹوں کی رائے اور جذبات کی قدر کرنا باعثِ ننگ سمجھتے۔ عورتوں کو تعلیم کے زیور سے آراستہ کرنا بھی اپنی خاندانی عزت و وقار کو ختم کرنے کے مترادف سمجھتے رہے۔ غصے کے عالم میں دنیوی تعلیم کے خلاف ان کا ایک مکالمہ ملاحظہ ہو:

''آئیں'' نواب صاحب نے بڑے زور سے کہا اور ان کا چہرہ لال ہو گیا۔ ''آئیں!'' انجو یہ کیا؟ لکھنا ہمارے خاندان میں لڑکیاں نہیں سیکھتیں، ہماری ناک کٹ جائے گی۔ بس بس حد ہو گئی۔ ہمارے خاندانی طریقوں میں چون و چرا کی گنجائش نہیں۔ ہمارا حکم اٹل ہے۔ کس کو خط لکھنے کی شدت پڑی ہے جو لکھنا سیکھنے پر جان جاتی ہے۔ ابھی تو پوری جوان بھی نہیں ہوئی ہو، صاحبزادی کھلائے سونے کا نوالہ اور دیکھیے خون کی نگاہ بس حد ہو گئی۔''(۲۱)

فطرت ثانیہ کے حوالے سے نواب صاحب عمومی طور پر انگریزوں کے خوشامدی رہے اور ان میں زمانہ سازی اور ابن الوقتی بھی پائی جاتی ہے۔ جب کہ انسانی فطرت کے حوالے سے شام اودھ میں سب سے بھرپور کردار نو بہار کا ہے۔ یہ ایک باندی ہے۔ ناول میں موجود کشمکش اسی کے دم سے ہے۔ وہ رہتی ''باندی خانے'' میں ہے اور راج کرتی ہے تمام محل سرا پر۔ لیکن حقیقت میں وہ ایک باندی ہے اور اپنی اس حیثیت کو وہ تبدیل تو کرنا چاہتی ہے لیکن کیسے ممکن ہو؟ اسے سمجھ میں نہیں آتا۔ نواب صاحب کے ساتھ اس کا ایک مکالمہ ملاحظہ ہو:

''تو کیا چاہتی ہے؟''

''میری اب تک سمجھ میں نہیں آیا کہ میں کیا چاہتی ہوں۔''

''تُو تو اپنے کھیل میں ہم کو تباہ کر رہی ہے۔ کسی طرف دھیان نہیں لگتا۔''

''یہ شعلے دونوں طرف بڑھ رہے ہیں۔''

''دونوں طرف؟''

''وہاں بھی بے تابی دل بڑھ گئی ہے۔''

''اب ہم دونوں تباہ ہو جائیں گے۔''

''اور کیا پہلے تباہ نہ ہوتے۔''(۲۲)

بہ طور ناول نگار احسن فاروقی خاص طور پر جن مغربی ناول نگاروں سے متاثر ہوئے ان میں جین آسٹن، چارلس ڈکنس، ایس ٹی کولرج، ہنری جیمز، گالزوردی اور ورجینا وولف ہیں۔ ان میں سے ہر ایک کا انداز جداگانہ تھا۔

محمد احسن فاروقی نے اپنے تین ناولوں شام اودھ (۱۹۴۹ء)، رہِ رسم آشنائی (۱۹۴۹ء) اور سنگم (۱۹۶۰ء) میں کھری فطرت نگاری کے مقابلے میں فطرت ثانیہ پر توجہ مرکوز کی۔ جب کہ جین آسٹن اپنے کرداروں کی خصلتوں اور عادات کو قاری کے سامنے ان کے مکالموں کی وساطت سے پیش کرتی ہے۔ یہ انداز محمد احسن فاروقی نے انھی سے لیا۔ یوں فطرت ثانیہ کی پیش کش میں محمد احسن فاروقی نے تین ڈرامائی ناول لکھ کر اُردو ناول نگاری میں ایک نئے رجحان کا اضافہ کیا۔ شام اودھ کا مرکزی قصّہ تصادم اور کشمکش پر مبنی ہے۔ اُس کا انجام بھی ڈرامائی ہے۔ ناول میں کرداروں کے اعمال کے ارتقا اور تبدیلیوں میں کردار کی خصوصیات کے بدلتے روپ دیکھے جاسکتے ہیں۔

۱۹۴۹ء میں ناول رہ و رسم آشنائی از محمد احسن فاروقی سامنے آیا۔ یہ بھی ڈرامائی تکنیک میں لکھا گیا ناول ہے جسے جارج برنارڈ شا (*Bernard Shaw*) کے ڈراما *Man and Superman* کے طرز پر لکھا گیا ہے۔ پہلے محمد احسن فاروقی نے اس ناول کا نام پری رکھا تھا جو بعد میں تبدیل کر دیا۔ اس ناول میں پرجا اور پرتبھا کے معاشقے کو بیان کیا گیا ہے۔ ان دونوں کرداروں کا تعلق مختلف فرقوں سے ہے۔ ان دونوں کی شادی ہندوستانی معاشرے کے لیے ایک مسئلہ ہے، بالکل ویسے ہی جیسے ڈراما *Man and Superman* از جارج برنارڈ شا (*Bernard Shaw*) میں پیش کیا گیا تھا، لیکن جین آسٹن (*Jane Austen*) کے ناول *Pride and Prejudice* کی طرح یہ ناول ڈرامائی انداز میں ایکا ایکی شروع ہو جاتا ہے۔ پھر یہ کہ رہ و رسم آشنائی میں جارج برنارڈ شا کے اثرات نمایاں ہیں۔ مثلاً برنارڈ شا نے اپنے ڈراما میں زندگی کے جن پہلوؤں کو زیادہ اُجاگر کیا ہے، وہی کچھ رہ و رسم آشنائی میں بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔

اس ناول میں بھی فطرت انسانی کے مقابلے میں انسان کی فطرت ثانیہ پر توجہ مرکوز کی گئی ہے اور اُسی کی مناسبت سے ناول کا ڈرامائی اسلوب وضع کیا گیا ہے۔ ظاہر ہے انگریزی ادب کی اردو میں مبسوط تاریخ رقم کرنے والے ناول نگار احسن فاروقی لاتعداد نئے پرانے برطانوی ناول نگاروں کے اسالیب بیان سے واقف تھے۔

۱۹۶۰ء میں سامنے آنے والا محمد احسن فاروقی کا تیسرا ناول :سنگم درحقیقت شعور کی رو کی تکنیک استعمال کرنے کے حوالے سے قرۃالعین حیدر کے ناول آگ کا دریا (۱۹۵۹ء) کے ردعمل کے طور پر لکھا گیا۔ یہ ثابت کرنے کے لیے کہ

فاروقی شعور کی رو کی تکنیک زیادہ بہتر استعمال کر سکتے ہیں۔ یوں سنگم وہ ناول ہے جس میں نو سو سال سے زاید کی سیاسی و معاشرتی زندگی کا دو کرداروں مسلم اور اُوما پاروتی کے حوالے سے احاطہ کیا گیا ہے۔ احسن فاروقی نے مسلمانوں کی ہندوستان آمد سے ناول کا آغاز کیا ہے اور اختتام تقسیم ہند (۱۹۴۷ء) پر کیا۔ لہٰذا ناول کے ہیرو مسلم کا نام اشاراتی اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ اسی طرح اُوما پاروتی جس کا تعلق ہندو برادری سے ہے اس قوم کا اشارہ بنتی ہے، جو راجا داہر کے زیرِ نگیں تھی اور جس کے ساتھ رہن سہن سے تہذیبی و تمدنی زندگی میں فطری تبدیلیاں وقوع پذیر ہوئیں اور بالآخر برصغیر تقسیم ہوا۔ یوں دونوں قومیں علاحدہ ہوگئیں۔ اس کے لیے احسن فاروقی نے انتہائی بلیغ اشاراتی وقوعہ یہ پیدا کیا کہ آخیر میں اُوما پاروتی جیپ سے اتر کر اسی پرانے مندر میں جاتی ہے اور پھر سے مورتی بن کر وہیں کھڑی ہو جاتی ہے جہاں سے وہ مورتی سے عورت بن کر مسلم کو پہلی بار ملی تھی۔ ناول سنگم عہد در عہد آگے بڑھتا ہے لیکن مسلم تمام ادوار میں ورجینیا وولف *(Virginia Wolfe)* کے ناول *Orlando* کے مرکزی کردار اورلینڈو اور قرۃ العین حیدر کے ناول آگ کا دریا کے گوتم نیلمبر کی طرح زندہ رہتا ہے۔ یوں یہ تینوں کردار ہر عہد کی حقیقی روح ہیں۔ مسلم ہندوستان میں مسلمانوں کی حکومت سے پیدا شدہ تہذیبی اور تمدنی سنگم کا عکس ہے۔ مسلم ابتداء میں محمود غزنوی کی فوج کا سپاہی تھا۔ اس کی ماں مر چکی تھی اور اس کا باپ افغان عورت سے شادی کر کے اس سے لاتعلق ہو گیا تھا۔ وہ محمود غزنوی کی فوج کے ساتھ گنگا جمنا کے سنگم پر آیا۔ وہاں اس نے ایک مندر میں اُوما پاروتی کی مورتی کو دیکھا جو اسے دیکھ کر مسکرائی۔ وہ مبہوت ہو گیا۔ پھر ان دونوں کی شادی ہوگئی اور ان کی دیکھا دیکھی مسلمان سپاہی ہندو عورتوں سے شادیاں کر کے ان کو مسلمان بنانے لگے اور ہندوستان میں مسلم آبادی بڑھتی گئی۔

مسلم ایک بے قرار روح ہے۔ زندگی کے صحرا کی مہم جوئی اس کا شوق بھی ہے اور مقدر بھی۔ اس کی یہ فطرت اسے ایک مکمل کردار *(Round Character)* کا روپ عطا کرتی ہے۔ غزنی میں اس نے البیرونی کی ہندوستان کے سفر سے متعلق کتاب کی نقلیں تیار کیں، گیتوں کے مطالب سمجھنے کی کوشش کی، ہندوستان میں اس نے پاروتی سے عشق کیا، اسے اپنایا، وہ صوفی بنا حالاں کہ وہ صوفیہ کا مخالف تھا لیکن چونکہ ایک دور میں پاروتی اس سے بچھڑ گئی تھی اور جب ملی تو بیراگن کے روپ میں ملی۔ اس لیے اس کا صوفی ہو جانا فطری امر تھا۔ وہ اسے لے کر پانی پت آیا، ردولی پہنچا اور پھر بھگت کبیر کا چیلا بنا۔ مسلم کی سماجی مہم جوئی کے دوران اسلام کا اثر و رسوخ پھیلنا شروع ہوا۔ اس عرصے میں قطب الدین ایبک کا لاہور میں چوگان کھیلتے ہوئے مرنا، التمش کا بادشاہ بننا، اس کی موت، اس کی بیٹی رضیہ سلطانہ کا ملکہ بننا اور دہلی میں شورشوں کا برپا ہونا، بلبن کی بادشاہت، اس کا ظلم و ستم دیکھ کر اوما پاروتی کا بے ہوش ہو جانا، بلبن کا قتل اور اس کے داماد علاؤ الدین خلجی کی تخت نشینی۔ چتوڑ کی رانی پدمنی سے خلجی کی شادی کی خواہش اور وہ جنگ جس میں پدمنی چتا جلا کر راکھ ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد ماحول میں رنگ و روپ کی آمیزش جس کی علامت حضرت نظام الدین اولیاءؒ تھے۔ ابراہیم لودھی کی شکست اور بابر سے لے کر مغلیہ سلطنت کے زوال اور انگریزوں کے دور تک کی کہانی۔ اس ناول میں برصغیر کی پوری تاریخ ملتی ہے، جسے تعصّبات کے بغیر احسن فاروقی نے ایک دل پذیر ماجرائی لڑی میں پرویا ہے۔ ہر دور کے بدلاؤ کے ساتھ ان کا اسلوب بدلتا گیا ہے۔ احسن فاروقی نے جہاں ہند میں مسلمانوں کی آمد کے نتیجہ میں مقامی سیاسی، معاشرتی اور معاشی ڈھانچہ میں اتھل پتھل کی داستان رقم کی ہے وہیں انہوں

نے مسلمان بادشاہوں کے منفی کردار پر بین السطور کڑی تنقید کی ہے۔ اس کے لیے انہوں نے مسلمان حکمرانوں کی تاریخ سے کئی سیاہ ابواب تلاش کیے ہیں۔ جیسے کہ حملوں کے بعد عورتوں کا پکڑا جانا اور زبردستی ساتھ لے جایا جانا اور ان کا بازاروں میں بیچا جانا، بلبن کا اپنے مخالفین کو سولیوں پر چڑھانا، جہانگیر کا شیر افگن کو قتل کر کے اس کی بیوی مہر النساء سے نکاح کرنا اور اسے نور جہاں کا خطاب دینا۔ نور جہاں کے بھائی کا جلتے ہوئے تیل میں پھینکا جانا اور خود ایک جگہ مسلم کے ہاتھوں اسی مندر کا ڈھایا جانا جہاں سے کہ اسے اُوما پاروتی ملی تھی اور کئی ایک ایسے واقعات جنھیں عبدالحلیم شرر نے چھپایا اور احسن فاروقی نے اپنے خاص تاریخی شعور کے تحت آشکار کر دیا تا کہ حقیقت پسندی (*Realism*) کا فنی وفکری پہلو ناول میں جگمگاتا رہے۔ جیسے:

(i) ''ایک مست قلندر نے طغرل کو دعا دی تھی، اسے بھی سولی پر چڑھا دیا گیا۔ سولیاں بڑے بڑے لکڑی کے ستون تھے جن کی نوک پر بھالے کی طرح چوٹی ہوتی تھی۔ مجرم کو اس پر بٹھا دیا جاتا تھا۔ سولی اس کے جسم میں گھستی جاتی اور دیکھتے دیکھتے اس کا جسم دو ٹکڑے ہو کر زمین پر گر جاتا۔''

(ii) ''شیخ ضیاء الدین سمنانی کو اس (محمد تغلق) نے دلّی سے نکال دیا۔ مولینا شمس الدین یحییٰ کو کشمیر جانے کا حکم دیا۔ شیخ شہاب الدین نے خدمت سے انکار کیا تو سلطان نے ان کی داڑھی نچوائی۔''

(iii) ''التمش ہندوستان کا سلطان اور اسلام کا نمائندہ مان لیا گیا۔ اسلامی حکومت میں پہلی بار سرود کا قلعہ میں ورود ہوا۔ گانے والوں، بھانڈ اور رنڈیوں نے قلعہ میں اپدیش کے گیت گائے۔''

(iv) مسلم کہتا ہے ''ہندوؤں کی رسموں کو ہم قبول کر رہے ہیں۔ وہ ہماری توحید کو مان رہے ہیں۔ یہ محفل سماع خوب ہے۔ اس میں دونوں شریک ہو لیتے ہیں۔''

ناول کے آخیر میں پاروتی جب مسلم کے ساتھ جیپ میں اپنے پرانے مندر کے قریب سے گزرتی ہے تو اُچک کر اندر جاتی ہے اور پھر سے مُورتی بن جاتی ہے۔ تب مندر کے ہندو پجاری، مسلم کو پکڑ لیتے ہیں، کہتے ہیں: ''مُسلا ہے۔ اسے پکڑو۔'' نتیجتاً مسلم مشکل سے اپنی جان بچا کر وہاں سے نکلتا ہے۔ یہ ڈرامائی صورت حال ناول کے ماجرے سے خوب مطابقت رکھتی ہے۔ یہ ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان دیوار کھڑی ہو جانے کا رمزیہ اشارہ ہے جو پاکستان کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ بھی ناول میں بہت کچھ ہے۔ احسن فاروقی نے ان تمام حقائق کا حقیقت پسندانہ تذکرہ کیا ہے، جو آج تاریخ کا حصّہ ہیں۔

والٹر ایلن (*Walter Allen*) نے ناول کو ناول نگار کے نقطۂ نظر کا توسیعی اشارہ قرار دیا تھا۔ یوں سنگم کے حوالے سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ احسن فاروقی کا اپنا وژن (*vision*) تھا کہ ایسا ہو کر رہے گا اور ایسا ہوا۔ آج کی دنیا میں اسلام چند شدت پسند لوگوں کی وجہ سے تنقید کی زد میں ہے اور جس کا مقابلہ کرنے کے لیے سپر پاورز زور پکڑ رہی ہیں تو ایسی صورت میں اس ناول کی اشاراتی اہمیت بنتی ہے۔ پھر مسلم کا یہ کہنا کہ اب لکیر درست کر لینا چاہیے تو بلیغ تر اشارہ بنتا ہے۔ دراصل وہ یہ کہنا چاہتے تھے کہ اسلام کو اگر آج اور آنے والے ادوار میں قابل عمل بنانا ہے تو اجتہاد کے دروازے کھولنا ضروری ہیں۔ ناول میں مستقبل کے اشارے دینا ناول نگار کی فکری قوت کی دلالت ہوا کرتی ہے۔ احسن فاروقی نے بھی مسلم کے ذریعے وہ باتیں

کہلوائی ہیں جو ان کا اپنا نقطہ نگاہ ہے۔ احسن فاروقی دلیری سے اپنے خیالات کو آشکار کرتے ہیں خواہ اس سے قاری یا نقاد اختلاف کرے۔ آزادی (۱۹۴۷ء) کے فوراً بعد جس قسم کی سوچ انہوں نے اپنائی اسے مسلم کے ذریعے تاریخ کے طویل دھارے پر رکھ کر ماجرائی کیفیت کے ساتھ پیش کرنے میں وہ جھجکے نہیں۔

سنگم میں احسن فاروقی کا اسلوب اتنا ہی زوردار رہے جتنا کہ شام اودھ میں تھا۔ یہاں انہوں نے تیکنیک بدل دی اور شعور کی رَو کی تکنیک کو اپناتے ہوئے نوسوسال سے زیادہ کی مسلم تاریخ کو دو کرداروں مسلم اور اُوما پاروتی کے توسط سے پیش کر دیا۔لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ سنگم میں شعور کی رَو کے چند حصّے ہی نظر آتے ہیں جبکہ مسلم کی سوچوں میں ماضی، حال اور مستقبل ''یولیسس'' (Ulysses) کی میریم بلوم کی جذباتی کیفیت کی مانند ایک دوسرے میں گڈ مڈ ہوکر شعور کی رَو کا محض خفیف سا ہی تاثر دیتے ہیں۔ مسلم ایک جگہ سوچتا ہے کہ نوسوسال سے زیادہ کا دور اس کے لیے محض ایک دن تھا!! لیکن احسن فاروقی کا یہ کہنا محل نظر ہے کہ آگ کا دریا میں کوئی ہیئت نظر نہیں آتی۔ کہیں کہیں ناول کے اسٹرکچر میں فکری رَو بھی اتحاد زمان و مکان اور عمل کا تاثر پیدا کر کے ایک ہیئت تخلیق کرتی ہے اور ان کے درمیان ماجرے کا فنی پہلو فکری طور پر ہی مستحکم ہوتا چلا جاتا ہے۔ کچھ یہی کیفیت سنگم کی بھی ہے۔ احسن فاروقی جنہوں نے شام اودھ جیسا ڈرامائی ناول لکھا تھا اپنی اس مخصوص فنی صلاحیت کو سنگم کے اسٹرکچر میں خوب سمویا ہے۔ فاروقی اپنے ڈرامائی پلاٹ میں عام طور پر تو مخلص اور وفادار ہی دکھائی دیتے ہیں ماسوائے چند مقامات کے کہ جہاں کچھ فنی فروگزاشتوں کا مظاہرہ ہوا۔ مثال کے طور پر انہوں نے آخیر میں تاریخ کو بطور مبصر بیان کیا ہے اور اسے ایکشن کا حصّہ نہیں بنایا۔ ایسے مقام پر انہوں نے مسلم کو بھی نظر انداز کر دیا۔ اسی طرح سرسید کے دور کا بیان کرتے ہوئے ان میں جذباتی شدت پیدا ہوگئی۔ اور ان کا بیانیہ بوجھل ہو گیا ہے لیکن ناول کے اتنے بڑے کینوس پر عام پڑھنے والا اکتاہٹ کا شکار نہیں ہوتا۔

سنگم کے مرکزی کردار عارف اور شیکسپیئر *(William Shakespeare)* کے ڈرامے *Hamlet* کے مرکزی کردار ہیملٹ میں بڑی مماثلت پائی جاتی ہے۔ نیز یہ کہ سنگم کے ایک مزاحیہ کردار نواب مرزا بہادر پر بھی فالسٹاف کا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ محمد احسن فاروقی ہنری جیمز کے اس نظریے سے پوری طرح متفق دکھائی دیتے ہیں کہ کسی ناول کو وجود میں آنے کا حق ہی نہیں ہے اگر وہ دلچسپ نہیں۔ یہی سبب ہے کہ فاروقی اس ناول کو عوام اور خواص دونوں کے لیے دلچسپ بنانے میں لگ گئے، جو فنی نقطۂ نظر سے ناممکن العمل کام یوں بن گیا، اس میں ورجینیا وولف *(Virginia Wolfe)* کے ناول *Orlando* کی تقلید میں شعور کی رَو کی تکنیک بھی برتی گئی اور رتاریخی وتہذیبی مطالعے پر بھی توجہ دی گئی لیکن اس میں ان کا اسلوب، یکساں رہا۔ ناکامی کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ ناول محمود غزنوی اور علاؤالدین خلجی کی فتوحات سے چلا اور شاہان دہلی سے ہوتا ہوا ۱۹۴۷ء کی ہجرت تک چلا آیا لیکن اس کے کردار بے روح دکھائی دیتے ہیں۔ ناول کے ڈرامائی عناصر سے پُر ہونے کے باوجود کردار فطرت کی عکاسی سے محروم اس لیے ہیں کہ تمام کرداروں میں انسان کی فطرت ثانیہ ہی پیش کی گئی، نیز فاروقی صاحب کو لکھنؤ کے اُردو محاورے سے ذرا بھی شُدبُد نہیں۔ وہ ناول کے مکالموں میں لکھنوی لہجہ ضرور برتتے ہیں۔ نیز کچھ مقامات پر تاریخی شعور کا ان کے ہاں فقدان ہے۔ سیدھی سادی تاریخ رقم کر دی ہے۔

رامانند ساگر: تکمیل مئی ۱۹۴۸ء، اشاعت ۱۹۴۹ء: عینی شہادتوں پر مبنی راست فوٹو گرافک بیانیہ :

۱۹۴۸ء کے اواخر میں خون کا دریا تھا تو آزادی کے بعد فسادات کے موضوع پر اردو کا پہلا ناول اور انسان مر گیا (۱۹۴۹ء) از رامانند سگر سامنے آیا۔

۱۹۴۷ء کی تقسیم کے المیہ پر لکھے گئے ناولوں میں یہ سب سے زیادہ مقبول و موثر ناول ہے۔ دوسرے ناولوں کی بہ نسبت زیادہ زندہ ہے اس کے تین اسباب ہیں۔ ناول کا مقدمہ از خواجہ احمد عباس دیکھ کر پتا چلتا ہے کہ ساگر تقسیم کے عینی شاہد ہیں۔ وہ اس وقت لاہور میں تھے۔ ۳ مارچ ۱۹۴۷ء سے پنجاب کے شہر لاہور میں فسادات پھوٹ پڑے۔ تبھی سے ہی وہ اس موضوع پر کچھ لکھنا چاہ رہے تھے اور اس کے نوٹس لے رہے تھے۔ ہندو تھے، اس لیے لاہور سے امرتسر ہجرت کر گئے۔ ۱۵/ اگست ۱۹۴۷ء تک لاہور، امرتسر، کشمیر اور دہلی میں گھوم پھر کر انھوں نے چشم دید واقعات پر مبنی ناول :فساد اور امن کے عنوان سے اواخر ۱۹۴۷ء میں لکھنا شروع کیا۔ اس وقت وہ جالندھر میں تھے اور مئی ۱۹۴۸ء کو اس ناول کا آخری حصّہ لکھ لیا تھا۔ ناول کا مقدمہ ۳۱/ جولائی ۱۹۴۸ء کو لکھا اور اسی روز ناول کا عنوان تبدیل کر کے اور انسان مر گیا کر دیا۔ یہ تفصیل ناول کے مقدمہ میں موجود ہے۔

فسادات (۱۹۴۷ء) کی ہولنا کی دیر تک باقی رہی۔ بعد از آں فکر تونسوی کا چھٹا دریا، کرشن چندر کا غدار، ایم اسلم کا رقص ابلیس، رشید اختر ندوی کا پندرہ اگست، نسیم حجازی کا خاک اور خون، رئیس احمد جعفری کا مجاہد، قیسی رامپوری کے خون بے آبرو اور فردوس وغیرہ ناول اسی حوالے سے لکھے گئے، لیکن ان ناولوں میں اسلوب کے حوالے سے کوئی نیا پن نہیں۔ رامانند ساگر کا یہ ناول ۱۹۴۹ء میں منظر عام پر آیا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس ناول کا ہندی روپ (۱۹۴۸ء) پہلے سامنے آیا اور اردو ناول بعد میں۔ اس کا ہندی ترجمہ پریم چند کے بیٹے امرت رائے، ایڈیٹر ''ہنس'' نے شائع کیا تھا۔

اس ناول پر ایک الزام یہ لگایا گیا کہ اس میں جانبداری کا فقدان اور گہری مایوسی ہے۔ ساگر کا کہنا تھا کہ ناول میں ناامیدی اور تلخی ضرور ہے لیکن اس کی وجہ میں نہیں۔ آنکھوں دیکھے پر ناول لکھنے کے لیے ۱۶ ماہ (مارچ ۴۷ سے جولائی ۴۸) تک کی مدت بہت ہوتی ہے۔ اس لیے اسے نیم پختہ تاثر کا حامل ناول نہیں کہا جا سکتا۔

رامانند ساگر کا دعویٰ ہے کہ انھوں نے یہ ناول عینی شہادتوں اور سچائی کی بنیاد پر لکھا ہے۔ ناول کے چار ابواب ہیں : ''سرخ فوارے''، ''رقصِ شرر''، ''میں بچ گیا'' اور ''انسان مر گیا''۔ یہ چاروں حصّے بہ یک وقت مختلف جہتوں میں پھیلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مگر ان میں ربط ہے بھی اور نہیں بھی۔ ناول میں ایک سالم ڈھانچے کا تصور نہیں ابھرتا۔ تاہم راست بیانیہ اور گردو پیش کی تفصیلات نے ناول کو اثر انگیز بنا دیا ہے۔ ناول کی کہانی بھی چار حصوں میں منقسم ہے۔ آنند نامی ایک جواں شاعر اس ناول کا مرکزہ ہے۔ آنند ذات پات اور مذہب سے اوپر اٹھ کر حالات کو جھیل رہا ہے۔ اسی احتیاط کے سبب اسے خوفناک ذہنی کشمکش سے گزرنا پڑتا ہے۔ کئی لوگوں کو بچانے کی کوشش میں انسانی بے رحمی سے عاجز آ کر آخر میں ایک مولانا کو قتل کرنے جاتا ہے اور خود بھی مارا جاتا ہے۔ درحقیقت آنند نے خودکشی کی ہے۔

آنکھوں دیکھی کا آغاز سیٹھ کشوری لال کی کوٹھی سے ہوتا ہے۔ سیٹھ جی لاہور کے ایک معزز شخص ہیں۔ آزادی کے اعلان کے ساتھ فسادات کا آغاز ہو چکا ہے جس سے لاہور کے ہندو گھبرا گئے ہیں۔ ایسے میں ایک مسلمان کے گھر میں آگ لگا دی گئی اور آننداس جلتی ہوئے آگ میں کود گیا مظلوم کو بچانے کے لیے۔ یہیں پر پہلا قصّہ ختم ہو جاتا ہے۔ لاہور ریلوے اسٹیشن پر ہندوؤں کا قتل کس طرح ہوا اس کا بیان دوسرے حصّے میں ہے۔ آنند لاہور کے پناہ گزیں خیمہ میں ہے۔ جہاں سیٹھ لالہ کشوری لال بھی دکھائی دیتے ہیں۔ لیکن سیٹھ جی کے ساتھ ان کی لڑکی اُوشا نہیں ہے۔ پتا چلا کہ جب فسادیوں نے سیٹھ جی کے گھر کو گھیر لیا تو سیٹھ جی نوٹوں کی گڈیاں جیب میں بھر رہے تھے اور ہزاروں روپے لے کر وہ چور دروازے سے نکل کر یہاں بحفاظت پہنچ گئے۔ جب کہ ان کی بیوی اور لڑکی مدد کے لیے چلّا رہی تھیں۔

آنند اپنی جان خطرے میں ڈال کر اُن کے مکان کی طرف روانہ ہو جاتا ہے۔ جہاں شمشان گھاٹ جیسے منظر کا مشاہدہ کرتا ہے۔ دیکھا کہ وہاں مولانا کٹّر مسلم ہوتے ہوئے بھی ہندوؤں کو بچانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ وہ تین ہندو لڑکیوں کی حفاظت کی ذمہ داری اُس کے سپرد کر دیتے ہیں۔ اُن لڑکیوں میں سیٹھ کشوری لال کی بیٹی اُوشا بھی ہے جسے آنند دل سے چاہتا تھا۔ ریلیف کیمپ میں پہنچتا ہے لیکن ان واقعات سے آنند پر اتنا اثر ہوا کہ اس کی زبان بند ہو گئی۔ اُوشا آنند کی اس خاموشی سے دلبرداشتہ ہو کر خودکشی کر لیتی ہے۔

ناول کے تیسرے حصّے میں کئی ایک چھوٹی چھوٹی کہانیاں ہیں۔ جن کا مرکز آنند ہے۔ آنند ادھر اُدھر بھٹک رہا ہے۔ مشرقی پنجاب سے آنے والے مختلف پناہ گزینوں کی دردناک حالت اور لاشوں کو دیکھتا ہے۔ دہلی اور لاہور میں کس طرح آدمی شکار ہو رہے ہیں، یہ ان کی دل دہلانے والی کہانیاں ہیں اور دردناک کہانیوں کے بیچ میں انسانیت کی کرن زندہ ہے۔

انسانی وجود کے حوالے سے ناول کا یہ تیسرا حصّہ سب سے زیادہ زندہ ہے۔ یہاں مہاتما گاندھی، جواہر لال نہرو اور ہندی، اردو کے ادیبوں کی آنکھ سے بھی انسانی وجود کی خوفناک حالت کا جائزہ لیا گیا ہے۔

ناول کا چوتھا اور آخری حصّہ ''اور انسان مر گیا'' کے عنوان سے ہندوستان سے آنے والے قافلے کا بیان ہے۔ یہیں پتا چلتا ہے کہ نرملا اور دوسری ہندو عورتوں کی بلاتفریق حفاظت کرنے والا کشن چند حقیقت میں مسلمان ہے۔ اُس کشن چند کا قتل اس کا بھائی اسمٰعیل کرتا ہے اور اب تک کشن چند کو دیوتا ماننے والے ہندو پناہ گزیں ''وہ مسلم ہے'' کہہ کر اس پر ٹوٹ پڑتے ہیں۔

آنند بھی چونکہ ہندو ہے، اس لیے ہندوستان جانے والے کا قافلے کے ساتھ ہو جاتا ہے۔ راوی کے پل پر پہنچ کر اسے کسی طرح کی خوشی نہیں ہوتی۔ پل کے ٹھیک بیچ میں پہنچنے پر اس کو احساس ہوتا ہے کہ کوئی پیچھے سے پکار رہا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ مولانا ایک چھوٹے سے بچے کو لے کر اس کو پکار رہے ہیں۔ بچہ کسی ہندو کا ہے اور مولانا چارہ رہے تھے کہ آنند اس کو بحفاظت اپنے ملک لے جائے۔ مولانا مستقبل سے جڑے انسانی وجود کو بچانا چاہتے ہیں۔ لیکن آنند اب تک اتنا مایوس ہو گیا ہے کہ وہ اب کسی کو بچانا نہیں چاہتا۔ کیوں کہ اب تک اس نے جس جس کو بچایا وہ آخر کار انسان کے ہاتھوں مارا گیا۔

اسی وجہ سے وہ اس بچے کو راوی کے دھارا میں پھینک دیتا ہے۔ اور مولانا کو قتل کرنے کے لیے آگے بڑھتا ہے۔ ادھر سے مسلم اور اُدھر سے ہندوستانی فوج گولیاں چلا رہی ہے۔ یوں دونوں کا قتل ہو جاتا ہے۔ حقیقت میں آنند یہ تجربہ کر رہا تھا کہ اس دھرتی پر انسان مر گیا۔ راما نند ساگر کے مطابق ان حالات میں انسان کی یہی حالت ہو چکی تھی۔ انسانیت مر چکی، اگر میرا اعتماد ہو جاتا تو میں یہ ناول ہی نہیں لکھتا۔ کشن چند کا بیان نہ ہوتا تو نرملا اس میں قطعی نہیں آتی۔ ناامیدی کے تعلق سے ایک طرف تو ساگر کا یہ بیان ہے تو دوسری طرف اوپندر ناتھ اشک لکھتے ہیں:

"...اس کے کرداروں کے ذریعے آپ کو آئینہ دکھایا ہے کہ اس میں آپ انسان کے یعنی اپنے مسخ شدہ خدوخال دیکھ لیں۔ خوب پہچان لیں کہ انسانیت کے مرنے کے بعد انسان کی کیا شکل ہو جاتی ہے۔" (۲۳)

اس حد درجہ سفاک اور کھردرے بیانیہ کے ذریعہ یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ آپ اپنی بگڑی ہوئی شکل دیکھ لیں، اچھی طرح پہچان لیں کہ انسانیت کے مرنے کے بعد انسان کی شکل کیسی ہوتی ہے۔

اس راست کھردرے بیانیہ کی خوبی یہ ہے کہ

(۱) اس میں امید کی کرنیں زیادہ ہیں۔ (۲) اس میں انسان کی مجبوری کی عکاسی ہے۔ (۳) اس میں انسانیت کی موت کا اعلان ہے۔

اس راست بیانیہ کی خوبی یہ ہے کہ ساگر تقسیم کے اسباب کے حوالے سے ظاہری، باطنی، سیاست، قیادت، مسلم تنظیم، معاشی عدم مساوات کا ذکر کہیں نہیں کرتے جب کہ فسادات (۱۹۴۷ء) کے حوالے سے لکھے گئے دیگر ناولوں کی ساخت و ترتیب میں فکری گہرائی اور احساس فن کے بجائے ایک خاص طرح کی شعبدہ بازی ہے۔ جب کہ راما نند ساگر کے کردار ذہنی، اخلاقی اور جسمانی خودکشی کے دہانے پر کھڑے ہیں۔ پاگل ہو کر لوگوں کو کاٹنے دوڑتے ہیں اور یہی بات موضوع سے مطابقت رکھنے والے ایسے پُر اثر سنسنی خیز اسلوب میں پیش کی گئی ہے کہ رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔

ناول میں سیٹھ کشوری لال کی بیٹی اُوشا ایک *symbol* ہے ازلی تشنگی کا نشان ہے۔ اُوشا اور آنند خوفناک دریا کی پُرشور موجوں سے لڑنے والے کردار ہیں۔ یہ اپنی جدوجہد کے باوجود دریا کی موجوں کے رحم و کرم پر ہیں اور بہتے چلے جا رہے ہیں۔ آنند انسانی قدروں کا پرستار اور انسانیت کی فلاح و بہبود کا طرفدار ہے۔ مذہبی عصبیت نے اس کی آنکھوں کی بینائی چھینی نہیں ہے۔

ناول میں انسان کے مرنے کے پس منظر کی وضاحت بڑے مؤثر اسلوب میں کی گئی ہے۔ آگ میں دہکتی ہنگامی صورت حال کے نہایت زندہ نقشے پیش کیے گئے ہیں۔ پتا چلتا ہے کہ انسانی وجود پر کیا بیتی۔ فسادات کے آغاز کے بعد لاہور کا نقشہ ملاحظہ ہو:

"لاہور اب دلہن کی طرح دکھائی دیتا ہے جس کے زیور اور کپڑے ڈاکوؤں نے نوچ لیے ہوں۔ اور جس کے من اور جسم کو جگہ جگہ سے زخمی کر دیا گیا ہو... میں قسم کھا کر کہہ سکتا ہوں کہ آج مجھے لاہور میں ایک بھی آدمی ایسا دکھائی نہیں دیا جو ایک مہذب شہر کا باشندہ دکھائی دے سکے... لاہور جو کبھی حسن کا مسکن تھا۔ آج زخمیوں کی ایک بستی ہے۔ بلکہ خود لاہور مجھے

ایک بڑا زخم دکھائی دیتا ہے۔ وہ زخم جس کا علاج کرنے والا کوئی نہ رہا اور جس میں کیڑے پڑ گئے ہیں۔ زخمی اور کراہتے ہوئے انسانوں کی شکل میں رینگتے ہوئے کیڑے۔''(۲۴)

لاہور کی یہ تصویر درد والم سے پُر ہے۔ ساگر نے بڑے درد اور خلوص کے ساتھ جلتے ہوئے لاہور کے نقشوں کو پیش کیا ہے۔ راما نند ساگر کے سیدھے سادہ بیانیہ اسلوب اور فطری انداز کی مکالمہ نگاری نے بیان کردہ واقعات کے حسن و تاثر میں اضافہ کر دیا ہے۔ مثال دیکھیے:

''جب اسے ہوش آیا تو اس نے اپنے آپ کو اس کیمپ میں پایا۔ درحقیقت یہ کوئی باقاعدہ سرکاری کیمپ نہ تھا۔ بلکہ اس کی بنیاد اس طرح چند بھٹکے ہوئے اپنی جان بچانے کے لیے بھاگتے ہوئے لوگوں کے ایک جگہ مل جانے سے ڈالی گئی تھی۔ وہاں مختلف قسم کے اور مختلف علاقوں کے لوگ آ کر جمع ہو گئے تھے۔ ان میں اکثر تو ان دور افتادہ دیہات کے تھے جہاں مکمل قتل عام ہوا تھا اور کوئی ایک آدھ کسی طرح بچ کر بھاگ آیا تھا۔۔۔ایک دوسرے کی داستان ہر کوئی سنتا تھا۔۔۔اور دونوں فریق اس داستان میں اس قدر خلوص کے ساتھ ڈوب جاتے اور پھر دونوں اس طرح یک رنگ ہو کر اس میں سے باہر نکلتے کہ یہ تمیز کرنا مشکل ہو جاتا کہ وہ داستان درحقیقت کس کی تھی۔''(۲۵)

یہ حقیقت ہے کہ اس ناول کے مناظر کو برداشت کرنا اور اسکے واقعات کو بغیر کسی احساس رنج کے پڑھ لینا قریب قریب ناممکن ہے۔ حقیقت پسندانہ صحافیانہ رپورٹنگ، روزنامچہ اور بیان حلفی رقم کروانے کے انداز پر مُشتمل راما نند ساگر کا سادہ بیانیہ اسلوب دیکھنے کو ملتا ہے، جس میں نہ تو کسی قسم کی بناوٹ ہے، نہ بڑی لفظیات۔ بس دل سے بات نکلنے اور دل میں ترازو ہو جانے کی کیفیت ہے۔ ناول میں بپھرے ہوئے ہجوم کی بہیمانہ نفسیات کو اجاگر کرنے والی فطرت نگاری ہمیشہ یاد رکھی جائے گی۔

قرۃ العین حیدر ۱۹۴۹ء : میرے بھی صنم خانے، سفینۂ غم دل، آگ کا دریا، آخر شب کے ہمسفر، کارِ جہاں دراز ہے اور گردشِ رنگ چمن از قرۃ العین حیدر کا شعور کی رَو کے تحت تاریخی، تہذیبی اور تصور وقت کے حوالے سے فلسفیانہ اسلوب:

میرے بھی صنم خانے (۱۹۴۹ء) سے قرۃ العین حیدر نے ناول نگاری شروع کی۔ جب قرۃ العین حیدر نے میرے بھی صنم خانے پیش کیا تو فضا میں عصمت چغتائی، عزیز احمد اور کرشن چندر کا نام گونج رہا تھا اور محمد احسن فاروقی شامِ اودھ (۱۹۴۸ء) لکھ کر سامنے آئے تھے۔ کرشن چندر خواہ عزیز احمد کی سطح کے ناول نگار نہ تھے لیکن وہ ایک رومانی دنیا کی تخلیق کر کے دلچسپی سے پڑھے جا رہے تھے۔ وہ آدرشوں اور خوابوں کا دور تھا۔ خونی فسادات تھم چکے تھے اور قارئین انسان دوستی والے ناولوں کو پسند کرتی تھے۔ ایسے میں قرۃ العین حیدر ناول کی دنیا میں اپنے انوکھے اسلوب اور مخصوص طرز فکر کے ساتھ داخل ہوئیں اور اس کے ٹھیک دس سال بعد آگ کا دریا کی اشاعت نے یہ ثابت کر دیا کہ وہ اردو کی سب سے بڑی ناول نگار ہیں۔ لیکن میرے بھی صنم خانے کا موضوع وہی ہے جو محمد احسن فاروقی کے ناول شام اودھ کا تھا۔ قرۃ العین حیدر نے اس ناول

میں اودھ کے تعلقہ داروں کی ذہنیت، ہٹ دھرم نفسیات، نام نہاد دانش وری، مغربی رجحانات کی اسیری اور مغربی طرزِ زندگی کی خوبصورت عکاسی کر کے خود کو منوالیا۔

قرۃ العین حیدر کے کردار ایک مخصوص ماحول کے پروردہ تھے جو قرۃ العین حیدر کا دیکھا بھالا تھا، اور اُسی ماحول اور کرداروں کے حوالے سے انھوں نے اسلوب وضع کیا تھا۔ اس لیے کہ ناول نگار خود بھی تو انہی کرداروں کے درمیان سے اُبھری تھیں یوں ناممکن تھا کہ وہ ان کی حقیقت پسندانہ تصویر کشی نہ کرتیں۔ ان کے کردار شہلا رحمن، مس عرفان علی روشی (رخشندہ) پیچو پولو، کرن، سلطنت آرا بیگ، کنور عرفان علی خاں، کرسٹابل، ڈائمنڈ، ڈون انور، رل کمار چٹو پادھیا، نواب سلیمان، قدر، کوئین روز وغیرہ ایک ایسے آزاد خیال معاشرے کے افراد ہیں جہاں ہندو مسلمان کی کوئی تخصیص نہیں۔ وہ انسانیت کے حوالے سے ہی پہچانے جاتے ہیں اور یہی سبب ہے کہ یہ کردار فرقہ وارانہ فسادات پر ماتم کناں ہیں:

> ''جہاں سبھی کا ایک دوسرے سے صدیوں کا بھائی چارہ اور میل ملاپ تھا۔ سبھی ایک دوسرے کو کسی نہ کسی رشتے داری کے نام سے پکارتے آئے تھے۔ سبھی ایک دوسرے کے دُکھ سکھ کے شریک تھے۔ آج دس بلم برداروں کی محافظت میں وہ اس قصبے میں داخل ہوئے تھے۔'' (۲۶)

اب قرۃ العین حیدر کے تہذیبی اور فلسفیانہ اسلوب کا اعجاز ملاحظہ ہو۔ احسن فاروقی کی شام اودھ کے لکھنوی بیانیہ کے مقابلے میں کیسا دُھلا دُھلا اسلوب بیان ہے:

> ''Mass Control کی غرض سے سیاسی کام کرنے والوں نے باہر سے آ کر اس میدان میں جہاں اب تک صرف کبڈی اور پتنگ بازی کے مقابلے اور مشاعرے منعقد کیے جاتے تھے دھواں دھار تقریریں شروع کیں تو اس پُرسکون نگری کے باسیوں میں سے کوئی یہ نہ کہہ سکا ـــــ تم واپس چلے جاؤ۔ ہم تمہارے بغیر بھی بڑے مزے میں ہیں۔'' (۲۷)

اس ہلکی ہلکی دُکھن کی وجہ یہ ہے کہ حسّاس فن کار اس بات کو کیسے نظر انداز کر سکتا ہے کہ سیاست، صدیوں سے یکجا اقوام میں دیواریں کھڑی کر دے۔ کیا سیاست کا مقصد فرقہ واریت، لسانی عصبیت اور صوبائی منافرت کا فروغ ہوتا ہے؟ اسی لیے قرۃ العین حیدر کے چند کردار خواہ وہ چھچھورے یا نک چڑھے *snob* ہی کیوں نا ہوں ماتم کناں ہیں:

> ''پرانے خاندان مٹ گئے۔ زندگی کی پرانی قدریں خون اور نفرت کی آندھیوں کی بھینٹ چڑھ گئیں۔ ایک عالم تہ و بالا ہو گیا۔'' (۲۸)

یہ بھی حقیقت ہے کہ بحیثیت ناول نگار قرۃ العین نے کہیں بھی پاکستان کی تخلیق یا انڈیا کے بٹوارے پر پھبتی نہیں کسی۔ وہ تو بس صورت حال کو بیان کرتی ہیں اور یہ پوچھتی نظر آتی ہیں کہ دوستو! تم نے جو خواب دیکھے تھے تم نے جن آدرشوں کا پرچار کیا تھا اور تم نے جو پیشین گوئیاں کی تھیں ان کی تعبیر کہاں ہے؟

میرے بھی صنم خانے میں صرف یہی کچھ نہیں۔ اگر ہم پی چو، رخشندہ، شہلا، رحمن، کرسٹابل، حفیظ احمد، ڈون انور وغیرہ کے حوالے سے بات کریں تو یہ حقیقت سامنے آئے گی کہ قرۃ العین حیدر نے ایک طرف تو جاگیر دار طبقے کی کھوکھلی تہذیب پر طنز کیا ہے تو دوسری طرف موت کے تصور، زندگی کی بے ثباتی اور وقت کی ابدیت کو بھی برتا ہے۔ وقت کا تصور آگ

کا دریا میں زیادہ گہرائی اور وسعت کے ساتھ سامنے آتا ہے مگر میرے بھی صنم خانے میں اس کا آغاز ہو چکا تھا۔ ناول کا ایک کردار کرسٹابل، رخشندہ سے کہتا ہے :

''وقت کی بات۔ یہ وقت کی بات۔ جو لمحے گزر جاتے ہیں وہ واپس نہیں آ پاتے۔ وہ اپنے گزرنے کا شدید تکلیف دہ احساس چھوڑ جاتے ہیں۔'' (۲۹)

ناول کا ایک کردار پیچو کہتا ہے :

''ان وقتی جذبات کے زیر اثر ہم کیا کیا سوچتے ہیں کیا کیا چاہتے ہیں لیکن وقت گزر جاتا ہے اور ہم تبدیل ہو جاتے ہیں وقت بہت غلط موقعوں پر آگے بھاگ جاتا ہے اور ہم اسے واپس نہیں لا پاتے۔ کتنی ہنسی کی بات ہے۔'' (۳۰)

قرۃ العین حیدر کے تصور وقت کے بارے میں یہ اپنی ابتدائی شکل میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ بعد ازآں آگ کا دریا میں تاریخ اور تہذیب کے بننے مٹنے اور نئی شکل میں نمودار ہونے کے حوالے سے زیادہ بھرپور انداز سے ہمیں متاثر کرتے ہیں بلکہ آگ کا دریا میں تو وقت ناول کے ایک کردار کا روپ دھار لیتا ہے اور فلسفیانہ مباحث کا استعارہ بن جاتا ہے۔

وقت ایک دریا ہے جس کے بہاؤ کے ساتھ ساتھ ہم آگے بڑھتے جاتے ہیں جیسے کہ زندگی کے کسی مقصد یا مستقبل ہی سے بے نیاز ہوں۔ پھر موت کو دیکھ کر اچانک جاگتے ہیں۔ پھر سمجھ میں آتا ہے کہ زندگی بے ثبات ہے اور موت ایک اٹل حقیقت۔ اس ناول کے لوگ چاہتے ہیں کہ پرانی روایات میں نئی روایت آن ملیں، محبتیں قائم رہیں امن کا راج ہو لیکن وقت نے ہر چیز مسمار کر دی ہے۔ تمام انسانی آرزوئیں، تمنائیں اور خواب موت کے بے رحم منہ میں جا کر فنا ہو جاتے ہیں۔ یوں قرۃ العین حیدر نے بڑی بڑی باتیں اپنی کہانی میں سمودی ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے ان پر ایک حیرت انگیز الزام لگایا ہے :

''میرے بھی صنم خانے میں قنوطیت کے ماتحت انہوں نے لکھنؤ کی سب یادیں تازہ کی ہیں اور اپنی تکلیف اور ناامیدی سے سب کو ہمکنار کیا ہے۔'' (۳۱)

ناول نگار نے ایک طرف تو تصوّر وقت کے نت نئے افکار پر توجہ مبذول کی اور دوسری طرف شعور کی رَو کی تکنیک کو برتا۔ اس تکنیک کا استعمال سجاد ظہیر اپنے ناول :لندن کی ایک رات میں کر چکے تھے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

''شعور کی رو کی تکنیک استعمال کرنے کے سلسلے میں ناول نگار خود کلامی، داخلی کلام (بلا واسطہ) اور بالواسطہ داخلی کلام سے کام لیتا ہے اس میں کوئی منطقی ربط و تسلسل اور اسباب علل کا سلسلہ نہیں ملتا۔'' (۳۲)

اسی تکنیک کے سلسلے میں ڈاکٹر عبدالسلام نے اردو ناول بیسویں صدی میں میں لکھا ہے کہ اس کے لیے ضروری ہے کہ مصنف کو زبان پر حیرت انگیز قدرت حاصل ہو۔ اس کا تخیل زود رس واعلیٰ ہو اور وہ شعور کی کیفیات کو بیان کرنے کے لیے اشارات کا سہارا لے۔ ڈاکٹر عبدالسلام نے اس سلسلے میں جیمس جوائس اور ورجینیا وولف کی مثالیں دی ہیں لیکن جب وہ میرے بھی صنم خانے کی طرف آتے ہیں تو کہتے ہیں کہ ہم قرۃ العین حیدر کی اس کوشش کو محض مستحسن قرار دے سکتے ہیں۔ شاید اس کی ایک وجہ یہ ہو کہ قرۃ العین حیدر میرے بھی صنم خانے میں صرف سو صفحات تک شعور کی رو کے طریقے پر عمل کرتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کے موضوعات اپنی تکنیک اور طریقہ اظہار خود لے کر آتے تھے۔ قرۃ العین

کے اسلوب میں کردار کی خود کلامی ملتی ہے لیکن وہ اسباب وعلل کے سلسلے کو ملحوظ خاطر رکھتی ہیں۔ ان کی زبان میں روانی ہے لیکن وہ جیمس جوائس والے تجربے نہیں کر رہی تھیں جو از حد گنجلک تھے۔ ان کا تخیل دوررس ہے اور یہ کہ صرف کہانی کے محدود کینوس میں اس تکنیک کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ انھوں نے اشارات سے کام لیا ہے لیکن اپنے موضوع اور کہانی کو چیستاں بنانے کی کوشش نہیں کی۔ اس لیے کہ انھوں نے تکنیک شعور کی رو کا آغاز کرنے والے جیمز جوائس اور ورجینیا وولف کو اچھی طرح پڑھ رکھا تھا۔ ورجینیا وولف *(Virginia Wolfe)* کی ناول نگاری پر تو انھوں نے الہ آباد یونی ورسٹی سے ایم۔ اے (انگلش) کرنے کے دوران مقالہ لکھا تھا اور جیمز جوائس کے ایک ناول کو وہ ہمیں چراغ ہمیں پروانے کے عنوان سے اردو میں ترجمہ کر چکی تھیں۔ اس لیے قرۃ العین حیدر نے شعوری طور پر شعور کی رَو کی تکنیک کو اعصاب پر سوار نہ کرتے ہوئے لکھا۔ اپنے علم، اپنے مخصوص انٹلکچوئیل پس منظر، انگریزی ادب کے مطالعے اور اپنے مشاہدے کے تحت اظہار کی نزاکتوں کا احترام کرتے ہوئے اپنے تاریخی اور فلسفیانہ اسلوب کو وضع کرنے میں کامیاب رہیں۔ جس میں موجود وژن *(vision)*، حیات و ممات کے مسائل، مادیت پرستی اور سیاست کے ہاتھوں زندگی کے بگاڑ، انسان کے روحانی کرب، اعلیٰ اقدار کی گمشدگی سے پیدا ہونے والے مصائب، معاشرتی جبر اور پرانی روایات کی راکھ کو کریدنے میں کامیاب رہیں۔

۱۹۵۲ء میں قرۃ العین حیدر کا دوسرا ناول سفینۂ غم دل منظر عام پر آیا۔ اس ناول کا منظر نامہ اور معاشرتی پس منظر وہی ہے جو میرے بھی صنم خانے کا تھا بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ سفینۂ غمِ دل پہلے ناول کی کئی لحاظ سے توسیع ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ اس ناول کے کردار بھی اسی ماحول سے تعلق رکھتے ہیں، ان کی سوچیں، رہن سہن اور افعال بھی یکساں ہیں۔ سب اپنی ذات میں گُم ہیں اور اپنے اپنے انجام سے بے خبر اسی راستے پر چلے جا رہے ہیں۔ مادیت پسندی بھی ویسی ہی ہے۔ لیکن اس ناول میں موت کا تصور سب کو لرزا کر رکھ دیتا ہے۔ موت کیا ہے؟ یہی سوال میرے بھی صنم خانے کے کرداروں کے اعصاب پر سوار تھا اور یہاں بھی ہے۔ وہ چاہتے ہیں کہ زندگی اسی طرح گزرتی رہے اور صدیاں بیت جائیں لیکن مذہب کہتا ہے کہ موت زندگی کا لازمہ ہے، پر کیوں؟ قرۃ العین حیدر کو اس حقیقت کو پانے کی جستجو ہے۔ لہٰذا میرے بھی صنم خانے کے حساس کردار موت کے تصوّر سے نبرد آزما ہیں، اسی لیے ناول کا اسلوب فلسفیانہ ہے۔ تمام کردار موت کو سمجھنا چاہتے ہیں۔ اس لیے کہ ایک خاص اسٹیج پر آ کر انھیں لگتا ہے کہ وہ ہے کیا؟ اسی لیے انھیں زندگی بے توقیر نظر آتی ہے اس لیے کہ خارجی حالات تہذیبی روایات کو دیکھتے ہی دیکھتے جمی جمائی زندگی اکھڑنے لگتی ہے۔ ایسے میں داخلی خود کلامی کی تکنیک میں ناول نگار سوچتی ہے:

> ''ابا جان کی موت ــــ میں نے انتہائی شدید جھنجھلاہٹ اور غصہ کے ساتھ اس خیال کو پرے ہٹانا چاہا لیکن اندھیرے اور تخلیق کا ابدی سناٹا ــــ راحیل مٹی پر بیٹھی ہے اور اس کا باپ مر چکا ہے۔ میرا باپ بھی مر سکتا ہے، مر جائے گا۔''(۳۳)

اِندرا راج ونش بھی یہی سوچ رہی ہے:

> ''کیا بابا مر جائیں گے؟'' اس نے ڈرتے ڈرتے اپنے آپ سے سوال کیا۔''(۳۴)

راحیل سوچتی ہے:

''ابھی ان پتوں میں آگ نہیں لگی ہے۔ پھر آگ لگے گی اور بجھ جائے گی۔زندگیاں ختم ہوجائیں گی۔زندگی صرف ایک بار ہی زندہ رہنے کے لیے ملتی ہے۔''(۳۵)

اندراراج ونش کی بہن میراراج ونش بھی اسی مسئلے سے دوچار ہے۔لیکن وہ اپنے آپ کو مجرم تصور کرتی ہے اس لیے کہ شادی کے مسئلہ پر وہ اپنے باپ کی خواہشات کو بار بار ٹھکراتی رہی ہے۔ وہ سمجھتی ہے کہ راج ونش محض اس کی ضد کی وجہ سے ایک دن مرجائیں گی۔خود مصنفہ بھی مکالموں اور بیانیہ کے درمیان داخلی خود کلامی کے انداز میں اسی سوچ میں غلطاں ہے:

''وقت زندہ ہے۔ہمیں ختم کررہا ہے۔''

اندرا اور میرا ڈرامے اور افسانے لکھتی ہیں، اسٹیج کی اداکارائیں ہیں۔ یہ سب کچھ ان کے باپ کی روشن خیالی کی وجہ سے ہے۔اس لیے ان کا اس ہستی سے بچھڑ جانا غم دل کے سفینے کے ساحل پر ڈوب جانے کے مترادف ہے۔قرۃالعین حیدر نے موت کو فلسفیانہ انداز سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ ویسے ناول اس کا جواب نہیں دیتا۔بس اس سوال کی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔ وہ یہ تاثر دیتا ہے کہ زندگی پر پیدائش اور موت کا پہرہ ہے اس کے درمیان کردار اپنا وقت پورا کرتا ہے۔ انسان یہ وقت خود شناسی یا خود فراموشی کسی بھی طور گزارنے پر اختیار رکھتا ہے۔ چند ایک مقامات کے حوالے سے یہ سوانحی ناول بھی ہے۔لیکن کہیں بھی خود نوشت والا انداز (pattern) اس میں نہیں ملتا۔ایک طرح سے مصنفہ نے ذاتی کو غیر ذاتی بنا کر پیش کیا ہے۔مثلاً ناول کی ''میں''ایک ایسا حساس کردار ہے جو باپ کے بچھڑنے کے صدمے کو محسوس کرتی ہے۔ناول کی ''میں''—— میرا اور اندرا کے لیے باپ کی موت ناقابل فراموش صدمہ ہے۔''میں'' کا بھائی اور انقلابی شخصیت ہے جو ہر معاشرے کا ناپسندیدہ شخص ہے۔علی نام ہے اس کا، جسے زندگی ہی میں بھٹکتی ہوئی روح قرار دیا گیا ہے۔ پاکستان بننے کے بعد جب اس کا دوست اِرون جو بریگیڈیئر ہے اپنی کار میں جارہا ہوتا ہے تو علی بھی راستے میں کھڑا دکھائی دیتا ہے۔لیکن ارون کا ڈرائیور ارون کو بتاتا ہے کہ یہ ایک بھٹکی ہوئی روح ہے اور کار آگے بڑھ جاتی ہے۔

محبتیں کیوں ختم ہوگئی ہیں؟ گھر کیوں جلائے جارہے ہیں؟ ناول میں یہ سوالات وجود کے تعلق سے شروع ہوتے ہیں اور موت پر ختم ہوجاتے ہیں۔اس ناول میں موت کا موضوع ہے وقت اور جبر کے سائے تلے کچھ زیادہ ہی معنویت کا حامل ہوجاتا ہے۔اس لیے کہ ناول نگار نے ان سوالات کو اُٹھانے کے لیے فلسفیانہ اسلوب تراشا ہے اور اس طرح اس کا اسلوب قرۃالعین حیدر سے پہلے دکھائی نہیں دیتا۔ ناول میں ریاض جو انڈیا سول سروس کا نمائندہ ہے، خوب عیش کررہا ہے۔زینت خالہ ہیں جو ہلّہ گلّہ کرتی رہتی ہیں، پارٹیاں منعقد کرنا ان کا محبوب مشغلہ ہے، ان کی مخلوط دعوتیں ان کا نشہ ہیں۔سو اس قسم کے دوسرے کردار، اس کی علاوہ ایک بوڑھی نسل ہے۔روایت کی پاسداری اور وضعداری ان کے نشے ہیں۔اور وہ راضی بہ رضا ہیں لیکن ان کے بچے جو اعلیٰ تعلیم یافتہ ہیں، زندگی کی بے ثباتی پر کُڑھتے ہیں لیکن وقت جو بدل گیا ہے۔

ناول میں قرۃالعین حیدر یہ ثابت کرنا چاہتی ہیں کہ خود فراموشی، بے نیازی اور بے فکری انسانی ذات کے لیے مہلک ہیں۔اسی لیے بریگیڈیئر ارون کی زبانی کہلواتی ہیں:

''ہمارے مصائب کتنے ہیں۔ہمارے جرم، ہماری غلطیاں، ہماری مجبوریاں۔میرے پیارے مجرمو!''(۳۶)

قرۃالعین حیدر کے یہاں خاندان ان افراد کا نام ہے جو مختلف مذاہب سے تعلق رکھنے کے باوجود ایک ہیں۔ خدا کے بنائے ہوئے انسان ایک دوسرے سے نفرت نہیں کر سکتے۔ وہ ایک ہی تہذیب سے ہیں جنھیں سیاست جدا کر دیتی ہے، تب تو یہ کردار خون کے آنسو روتے ہیں۔ ناول میں قرۃالعین حیدر اسی صورت حال پر ماتم کناں ہیں اور اپنے اس احساس کی شدت کی عکاسی کے لیے وہ ''میں'' کی صورت سفینۂ غمِ دل میں براجمان ہیں۔ ناول کے آخر میں خیالات کی زبردست یورش سامنے آتی ہے اور پورا ماجرا فلسفے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ خیالات کا اژدہام ہے۔ بے شک وقت جبر ہے۔

ناول آگ کا دریا ۱۹۵۹ء میں سامنے آیا، جسے انہی فلسفیانہ سوالات کا تسلسل کہا جا سکتا ہے۔ آگ کا دریا ان تمام سوالات کو ایک خاص رُخ میں سمیٹ لیتا ہے جس میں ڈھائی ہزار سالہ ہندوستان کی تاریخ انتہائی صاف و شفاف نظر آتی ہے۔ خود قرۃالعین حیدر کا اسلوب بھی نکھر کر سامنے آیا ہے۔ آگ کا دریا میں شعور کی رَو، داخلی خود کلامی، فلسفیانہ بیانیہ، مکالمے کا وفور، ڈھائی ہزار سالہ زندگی کو رواں دواں رکھتا ہے۔ اسی لیے یہ کہنا پڑتا ہے کہ آگ کا دریا کی تخلیق کی دو اہم بنیادیں میرے بھی صنم خانے، سفینۂ غمِ دل ہیں۔

آگ کا دریا میں نجات کا فلسفہ سامنے آتا ہے۔ نجات کیوں کر ہو؟ اب قرۃالعین حیدر نے آگ کا دریا کی صورت اگلی جست بھری تاریخ میں۔ پھر تہذیب، وقت اور تاریخ کی حدوں کو توڑ کر آگے نکل جانا چاہتی ہیں تو گردشِ رنگ چمن (۱۹۸۸ء) میں ثقافتی قلبِ ماہیت *(Cultural Metamorphosis)* کے معمہ کو سلجھانے میں لگ گئیں۔ لیکن فی الوقت آگ کا دریا پیشِ نظر ہے۔ جس کے متعلق پروفیسر عتیق صدیقی نے کہا تھا:

> ''آگ کا دریا کا ہر کردار ہی وقت ہے، تاریخ ہے، اضافہ ہے، موت کا نہیں زندگی کا تسلسل ہے، عمل کا تسلسل ہے وہ الوداع نہیں کہتا۔ ہر آواز پر 'میں ہوں' کہہ کر اس تسلسل میں آگے بڑھتے رہنے کے عمل کی دلیل بن جاتا ہے۔'' (۳۷)

آگ کا دریا آزادی (۱۹۴۷ء) کے بارہ سال بعد ۱۹۵۹ء میں وجود میں آیا۔ تب شوکت صدیقی کا ناول خدا کی بستی ۱۹۵۹ء بھی ایک اہم ناول کے طور پر سامنے آیا تھا اور اسے پاکستان رائٹرز گلڈ کے ایوارڈ سے بھی نوازا گیا لیکن جو ردِ عمل پیدا کیا وہ اکثر کم ناولوں کے حصّے میں آتا ہے۔ اس کا تعلق اس منفی مہم سے نہیں جو کچھ حلقوں نے عمداً چلائی جس کے نتیجے میں قرۃالعین حیدر پاکستان چھوڑ گئیں۔ آگ کا دریا کا کینوس وسیع ہے۔ اس میں ماجرہ کی وسعت ہے یعنی اڑھائی ہزار سال پر محیط ہے۔ اس میں کہیں زیادہ تکنیکوں سے کام لیا گیا ہے جن میں شعور کی رَو، تصورِ وقت، دیومالائی حوالوں، فلسفیانہ مباحث، مصنفہ کے واحد متکلم اور واحد غائب کا گہرائی کے ساتھ ماجرہ کی اٹھان میں حصّہ نیز ماضی اور حال کی سیاسی و معاشرتی تاریخ کا پھیلاؤ اہمیت کا حامل ہے۔ اپنے باکمال اسلوب کے ذریعے قرۃالعین حیدر نے ناولوں کی معرفت تاریخیت کے رجحان کو پیدا کیا۔ یہ اس طرح کی تاریخ نگاری نہیں، جو عبدالحلیم شرر کے ناولوں میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ قرۃالعین حیدر خود کہتی ہیں: ''آگ کا دریا کے ذریعے تاریخیت کا رجحان پیدا ہوا ہے کہ لوگ تاریخ کو سمجھیں... پہلے طبقاتی کشمکش کا رجحان تھا۔'' (۳۸) یہ بات بالکل صحیح ہے۔

آگ کا دریا کے بعد اُداس نسلیں، تلاشِ بہاراں، دشتِ سوس، چراغ نے گلے اور آنگن ہی نہیں سامنے

آ ئے بلکہ احسن فاروقی نے آگ کا دریا کی تقلید میں سنگم میں تاریخیت کے فنی و تکنیکی اصولوں کو حسبِ ضرورت برتا۔ اگر آگ کا دریا میں ڈھائی ہزار سال کی تاریخ گوتم نیلمبر، ہری شنکر، کمال اور چمپا کے حوالوں سے سامنے نہ آتی تو احسن فاروقی بھی سنگم میں مسلم اور اوما پاروتی کے حوالوں سے نوسوسالہ تاریخ کو موضوعِ بحث نہ بناتے۔ آگ کا دریا میں گوتم نیلمبر، ہری شنکر، کمال اور چمپا کی جنس نہیں بدلتی تاہم یہ لوگ ڈھائی ہزار سال کی سحر میں مبتلا کر دینے والی معاشرتی زندگی کے اہم ادوار میں موجود رہتے ہیں۔ ورجینیا وولف *(Virginia Wolfe)* کے ناول *Orlando* کا کینوس آگ کا دریا سے بہت مختصر ہے نیز یہ کہ سیاست، معیشت *Orlando* سے بہت آگے کی چیز ہے۔ لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ اگر ورجینیا وولف *Orlando* لکھ کر الزبتھ عہد سے ۱۹۲۸ء تک کی انگلینڈ کی تہذیبی تاریخ نہ لکھتی تو قرۃ العین حیدر میں بھی تاریخیت کا شعور پیدا نہ ہوتا۔ آگ کا دریا کے آغاز میں ٹی ایس ایلیٹ کی طویل نظم *The Wasteland* کا ایک ٹکڑا درج کیا گیا ہے: ''وقت کیا ہے؟ وقت آگ کا دریا ہے، جس کے مدِ مقابل انسان بے بس حقیر تنکے کی مانند ہے۔'' اس کے بعد ٹی ایس ایلیٹ *(T. S. Elliot)* ہی کی مشہور نظم *Four Quartets* کے کچھ مصرعے ترجمہ کر دیئے گئے ہیں، جن سے ناول نگار کی وقت کے بارے میں دلچسپی کا پتا چلتا ہے:

''خاتمہ کہاں ہے

بے آواز چیخوں کا خاتمہ کہیں نہیں ہے۔ صرف اضافہ ہے مزید دنوں اور گھنٹوں کا گھٹتا ہوا تسلسل ہم نے کرب کے لمحوں کو ڈھونڈ نکالا۔

لوگ بدل جاتے ہیں مسکراتے بھی ہیں مگر کرب موجود رہتا ہے

لاشوں اور خس و خاشاک کو اپنی موجوں میں بہاتے ہوئے دریا کی مانند

وقت جو تباہ کن ہے

قائم بھی رکھتا ہے۔''

قرۃ العین حیدر نے ٹی ایس ایلیٹ ہی کی ان دو نظموں سے اپنی اس ناول کا اسلوب تراشا ہے۔ اردو ناول کی روایتی اور مروجہ تکنیک میں قرۃ العین حیدر کا آگ کا دریا (۱۹۵۹ء) ایک اہم اور معنی خیز انحراف کی خبر دیتا ہے۔ آگ کا دریا کا پلاٹ اور اسلوب باہم ایک ہو کر اک جوئے رواں کے مانند ہے، جس میں حال، ماضی اور مستقبل آپس میں ٹکراتے ہیں۔ یہ ایک ایسا دھارا ہے جس کی ابتداء اور انتہا کو ممیز اور متعین کرنا حد درجہ دشوار ہے۔ ناول میں وقت کے ساتھ آگے بڑھنے، پیچھے لوٹنے اور پھر اس گردش پیہم میں شامل ہو جانے کے عمل کو نشان زد کرنا آسان کام نہیں پھر بھی تسلسل برقرار رہتا ہے۔

آگ کا دریا میں بدھ مت اور برہمن مت کا ٹکراؤ، کانگریس اور مسلم لیگ کے تصادم پر منتج ہوتا ہے اور تقسیم (۱۹۴۷ء) کے المیہ پر ختم ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے ہندوستان کی تقسیم کے حادثے کو ڈھائی ہزار سالہ تہذیبی تناظر میں پیش کیا ہے۔ یہ واقعات محض ایک ملک اور طبقہ کی کہانی نہ ہو کر تاریخ کے عروج و زوال کی عبرت انگیز داستان بن گئی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے ہندوستانی تہذیب و تمدن کے ارتقا کی تاریخ شراوستی اور پاٹلی پتر کی تہذیب، ہندو مسلم مشترکہ

تہذیب، برطانوی سامراج، قومی تحریک آزادی، تقسیم وطن اور آزادی تک کے ہندوستانی اور پاکستانی معاشروں کا احاطہ کیا ہے۔ ناول نگار نے غیر ضروری تفصیلات اور حقائق کے بجائے اہم دھاروں کی عکاسی ایک ایسی فضا میں کی ہے، جس سے ہمیں مختلف ادوار کے غالب رجحانات اور مزاج کا عرفان ہوتا ہے۔ اس ناول میں ہندوپاک کی تہذیبی و تاریخی جڑوں کی شناخت سے متعلق دونوں ملکوں کے دانشوروں کی کشمکش اور تضاد کو وسیع تر تناظر میں گہرے تاریخی اور فلسفیانہ شعور کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ناول نگار کو دونوں ملکوں میں قیام کا موقع ملا اور انھوں نے دونوں ملکوں کی سیاسی، سماجی اور تہذیبی مسائل کو قریب سے دیکھا۔ اس لیے ناول آگ کا دریا میں وہ صورت حال بھرپور طور پر نظر آتی ہے جو کمال رضا کی زبانی دونوں ملکوں کی تہذیبی شناخت سے متعلق تصادم اور نظریاتی اخلاف کی حامل ہے۔

آگ کا دریا میں تقسیم سے متاثر ہو کر انسان کو سمجھنے کی کوشش، دکھ کے فلسفہ، انسانی روح کی تنہائی، تہذیبی انقلاب اور سیاست کی مکمل تصویر دیکھنے کو ملتی ہے۔

انگریزوں کی آمد کے بعد ملک کی تہذیبی، معاشرتی اور سیاسی فضا میں بڑی تبدیلیاں رونما ہوئیں، انگریزوں نے مختلف فرقوں کے مابین خلیج کو ہوا دے کر اپنی حکومت کو استحکام بخشنے کی سازش کی، لیکن آزادی ملنے کے بعد کیا ہوا۔ تقسیم ہند کے اور عوامی زندگی کے اتار چڑھاؤ ان تمام کیفیات کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ اگر اس کو بیسویں صدی میں ناول نگاری کا عظیم کارنامہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ آگ کا دریا جس میں انسان اپنی تمام تر علمیت، بہادری، ذہانت اور لمحاتی مسرت انگیزی کے باوجود ایک حقیر تنکے کی مانند ہے۔ محمود ایاز کے بقول:

> ''ہر دور میں انسانی روح کے مسائل ازلی و ابدی ہیں۔ تمام کرداروں کے درمیان ڈھائی ہزر سال کا وقت پھیلا ہوا ہے۔ لیکن دکھ کا فلسفہ روح کی تنہائی کا مسئلہ دل کی وحشت، حافظہ کی اذیت اور خاموشی کا سناٹا ان سب نے ہر بار اور ہر دور میں محسوس کیا روح کا یہ غم کیسا تھا۔ جو مدتوں سے کھائے جا رہا تھا۔ دراصل یہ اس ناول کا مرکزی تھیم ہے۔'' (۳۹)

اس طویل وضخیم ناول کو چار ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح ٹی۔ ایس ایلیٹ *(T. S. Elliot)* کی نظم *Four Quartets* کے چاروں حصّے وقت اور ابدیت کے رشتے پر اس عمل تفکر کا ایک بھرپور شاعرانہ اظہار ہیں۔ اس نظم کی طرح یہ ناول بھی وقت کی کارفرمائیوں سے متعلق ہے۔ مزید یہ کہ اس میں کرم کا وہ فلسفہ بھی تہ نشین ہے جسے شعور کی رو کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ پہلا حصّہ قدیم ویدک کال ہندوستانی تاریخ سے شروع ہو کر مسلم دور حکومت کی ابتداء تک ہے اور دوسرا حصّہ مسلم دورِ عروج تک اور تیسرا حصّہ اودھ کے نواب و بادشاہوں کے دور زوال تک ہے۔ جبکہ ناول کا آخری اور سب سے اہم حصّہ قیام پاکستان (۱۹۴۷ء) سے ۱۹۵۸ء تک محیط ہے۔

قرۃالعین حیدر کے کردار عمل سے زیادہ ذہنی تصورات اور محسوسات سے تعلق رکھتے ہیں۔ کرداروں کی اسی ذہنی زندگی کو پیش کرنے کے لیے شعور کی رَو سے کام لیا ہے۔ مگر یہ ناول روایتی ناولوں کی طرح کردار پلاٹ اور آغاز و انجام پر نہیں زور دیتا بلکہ اس کا سارا زور سیچویشن پر ہے۔ واقعات ہوتے رہتے ہیں اور کردار مختلف مذاہب کے اور ناموں کے پیروکار کی شکل میں نشیب و فراز سے گزرتے رہتے ہیں۔

آگ کا دریا میں مرکزی کردار پانچ ہیں۔ گوتم، ہری شنکر، چمپا، کمال اور سرل جو پورے ناول میں ہمارے سامنے نظر آتے ہیں۔ یہ کردار مختلف ادوار میں مختلف شکل بدل کر برصغیر کی تاریخ اور تہذیب کو تسلسل عطا کرتے ہیں۔ یہ کردار عملی سے زیادہ ذہنی تصورات اور محسوسات سے تعلق رکھتے ہیں اور ڈھائی ہزار سال تک مختلف ناموں اور مذاہب کے پیروکاروں کی شکل میں نشیب و فراز سے گزرتے ہوئے آگے بڑھتے ہیں۔ اسی لیے نقادوں نے آگ کا دریا کا بنیادی موضوع وقت بتایا ہے۔ یہ وقت ہی ہے جو گوتم کو کمال اور پھر عامر رضا میں بدل دیتا ہے۔۔ یہ وقت ہی ہے جو چمپا کو چمپا بائی اور چمپا بائی کو چمپا احمد میں تبدیل کر دیتا ہے۔

ناول میں وقت اپنی کارگزاریوں سے نہ صرف زندگی کو متاثر کرتا ہے بلکہ تاریخ و تہذیب کے عمل مسلسل سے اپنے قاری کو بھی قائل کر لیتا ہے:

''وقت اپنے آپ میں منحرف نہیں ہوتا وقت سے تم نہیں بچ سکتے اور اپنی حالت کو پا کر کوئی چیز اپنے آپ سے انحراف نہیں کرتی وقت کے سامنے کوئی رشتہ نہیں، نہ ہی کوئی منطق نہ کوئی طاقت۔ وقت پر تمہارا قابو نہیں رہ سکتا جو آنکھیں رکھتا ہے، وہ وقت کے ارتقا کو پہچان لیتا ہے۔''(۴۰)

اڑھائی ہزار سال میں ایک مشترکہ تہذیب وجود میں آئی تھی۔ ایک ایسی تہذیب جس میں ہندو مسلمان ایک دوسرے کے غم اور خوشی میں شریک ہوتے تھے۔ جس کی مثال قرۃ العین حیدر نے یوں پیش کی ہے:

''لکھنؤ سے ستر ۷۰ میل کے فاصلے پر بنگلہ فیض آباد ہے۔ رام کا شہر ایودھیا، جسے شجاع الدولہ نے دلّی کا ہم پلہ بنا دیا تھا۔ جہاں گلاب باڑی ہے اور گھاگھرا کے گھاٹ اور بڑے مغلوں کے زمانے کی مساجد۔ دہلی میں اب بچارے چھوٹے چھوٹے مغل بیٹھے ہیں۔ یہ مضحکہ خیز چھوٹے چھوٹے مغل بھاگے بھاگے پھر رہے ہیں۔ ان کے سر چھپانے کی جگہ نہیں ملتی۔۔۔ اور ایرانی شیعوں کی اولاد اس شمے اودھ پوری میں ڈگ و بے رام چندر کے سنگھاسن پر بیٹھی ہے اور اس نے اپنی زبردست وراثت کا حق ادا کر دیا ہے۔ یہ بادشاہت ہندوؤں کے لیے ان کی قومی ریاست کے مترادف ہے۔ یہاں ہندو اور مسلمان کا اختلاف کوئی نہیں جانتا کیونکہ گڑھئی کا ٹھاکر اور محل کا نواب دونوں جاگیردارانہ اقدار کے مضبوط رشتے میں ایک دوسرے سے بندھے ہوئے ہیں۔۔۔ جس میں ہندو اور مسلمان کسان دونوں شامل ہیں۔''(۴۱)

ناول میں اس نوع کے بیانیے کے لیے قرۃ العین حیدر نے تاریخیت سے مملو فلسفیانہ اسلوب وضع کیا ہے۔ جس میں دھیمی دھیمی آنچ ہے۔ اس لیے کہ اُن کے یہ تینوں ناول اس ہندوستان کا نوحہ ہیں، جسے مختلف اقوام نے اڑھائی ہزار سال میں اپنے خون سے سینچا اور جس کی گنگا جمنی تہذیب نے صدیوں مہذب دنیا کو اپنی جانب متوجہ رکھا۔ اس مشترکہ تہذیب کے ٹوٹنے کا دُکھ معمولی دُکھ نہیں۔

قرۃ العین حیدر کے ہاں وقت کا تصور کیا ہے؟ اور اس کا ان کے اسلوب کے ساتھ کیا تعلق ہے؟ اس حوالے سے ڈاکٹر مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں:

''ناول میرے بھی صنم خانے (۱۹۴۹ء) ہنری برگساں کے تصور وقت (۱۹۱۰ء) کے تحت متحدہ ہندوستان کے سیاسی و

تہذیبی زوال کا اشارہ یہ ہے اور اس کے لیے برگساں کا تصور وقت ہی مناسب تھا۔ برگساں نے پانچویں صدی کے سینٹ آگسٹائن کے ''جامد تصور وقت'' اور آئزک نیوٹن کے تصور زمان و مکاں کو رد کرتے ہوئے وقت کو ایک بہتی ہوئی ندی سے تعبیر کیا تھا۔۔ متحدہ ہندوستان کے رجواڑے اور تعلقے وقت کے الٹ پھیر کے تحت اداسی اور مایوسی کی چادر اوڑھ لیتے ہیں اور یہ المیہ واحد غائب کے صیغے میں بیان کیا گیا ہے، جو شعور کی رو سے تکنیک میں آزاد تلازمۂ خیال کا لازمہ ہے اور یہ بیانیہ سجا بھی بہت۔۔۔ قرۃ العین حیدر کو نہ تو میرے بھی صنم خانے میں ہنری برگساں کے تصور وقت کے تحت تہذیبی پژمردگی کے بیان پر داد ملی نہ سفینۂ غم دل کی صورت وقت سے الجھتی قومی یکجہتی کی داخلی لہر کو کسی نے سراہا۔ الٹا یہ کہا گیا کہ قرۃ العین حیدر، جیمز جوائس، ڈورتھی رچرڈسن، ورجینیا وولف، کومپٹن برنٹ اور الزبتھ بوون کی راہ پر چلیں۔ انہیں جارج اورویل کی طرح کسی نوع کا نظم ضبط گوارا نہیں۔ انہوں نے کومپٹن برنٹ کی طرح ماضی کا مطالعہ اپنے خاندانی پس منظر میں کیا اور الزبتھ بوون کی صورت اپنے نجی جذبات کی تصویر کشی کرتے ہوئے الولن وڈ کی طرح رئیسانہ زندگی کے ٹھاٹ باٹھ کو حسرت کی نظر سے دیکھا۔ کیا ایسا ہی ہے؟ انصاف چاہیے۔''(۴۲)

آگ کا دریا پڑھنے سے پتا چلتا ہے کہ وہ اس حقیقت سے بخوبی آگاہ تھیں کہ اوّلین بگ بینگ جس کی بات آئن سٹائن نے کی (جس کا سب سے بڑا ثبوت کا سمک بیک گراؤنڈ ریڈی ایشن *(Cosmic back ground radiation)* نامی حرارتی تابکاری کا باقی ماندہ حصّہ ہے جو بگ بینگ کے نتیجہ میں پیدا ہوئی تھی) اسے کائنات کے سیاہ خالی حصّے کی صورت حساس ریڈیو ٹیلی سکوپ کی مدد سے دیکھا جا سکتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ہاں آئن سٹائن کا تصورِ زمان و مکاں ملاحظہ ہو:

''رات تاریک تر ہوتی گئی۔ سردی بڑھ گئی۔ جون کارٹر کے فلیٹ میں مکمل سناٹا تھا۔ نیل اپنے کمرے میں سو رہا تھا۔ جون بھی سو چکی تھی او جیت اپنی سٹنگ سے نہیں لوٹا تھا۔ خاموشی کی لہریں بوسیدہ دیواروں سے ٹکرا گئیں۔ وقت نے کہا: ''مجھے پہچانو۔ میں تمہارا پیچھا کبھی نہیں چھوڑوں گا۔ تمہارا خیال تھا لمحے اپنی جگہ قائم رہیں گے لیکن تمہارا یہ خیال بھی غلط تھا۔ مجھے دیکھو اور جانو۔ میں جا رہا ہوں۔ پل پل، چھن چھن، پردوں کے پیچھے تہہ در تہہ اندھیروں میں غائب ہوتا جا رہا ہوں۔ میں حد فاصل ہوں۔ اس سے آگے تم نہیں جا سکتیں۔ اب واپس لوٹ چلو۔ سرحد پر تم پہنچ چکی ہو۔''(۴۳)

بقول ڈاکٹر مرزا حامد بیگ: قرۃ العین حیدر نے آخر شب کے ہمسفر، گردش رنگ چمن اور چاندی بیگم تک آتے آتے اسٹیفن ہاکنگ *(Stephen Hawking)* کے وقت کے یکساں ہونے کے تصور پر بھی غور کیا۔ نیز کارل پوپر اور دیگر وجودی مفکرین کے زماں و مکاں سے متعلق چھیڑے گئے مباحث پر بھی توجہ کی نظر ڈالی۔ نیز ماضی قریب میں انہوں نے بارہا قدیمی مذہبی تصور ہائے وقت پر بھی مڑ مڑ کر نگاہ کی۔ اسی لیے آگ کا دریا کا ایک اہم کردار کمال، مذاہب سے متعلق تصور وقت کہ تکوین کائنات ایک مقررہ مدت کے لیے ہے اور حیات، بعد ممات ابدی ہوگی کے مقابل زمان و مکاں کے اضافی ہونے کے تصور پر چکرا جاتا ہے۔ یوں قرۃ العین حیدر کے ہاں کئی طرح کا تصور وقت ملتا ہے۔ کلبیت کے عناصر بھی ہیں۔ جبر کا تصور بھی اور کہیں کہیں وقت منجمد تصور میں بھی ملتا ہے۔ مذہبی تصور ہائے وقت کی روشنی میں منجمد وقت کی مثال دیکھئے:

''سائے قائم رہتے ہیں۔انسان ختم ہوجاتا ہے۔'' (سفینہ غم دل)

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کے مطابق آگ کا دریا قلمبند کرتے ہوئے قرۃ العین حیدر نے جہاں آئن سٹائن کے تصور زمان ومکاں اور نظریہ اضافیت کو دھیان سے دیکھا اور برتا، وہیں آئن سٹائن کے تصورات کو رد کردینے والی ''اسٹرنگ تھیوری'' کے حاصل کردہ نتائج بابت ۵۶–۱۹۵۵ء کو بھی خوب چھان پھٹک لیا تھا۔آگ کا دریا طبع اوّل: دسمبر ۱۹۵۹ء کے آخری صفحے ۷۸۶ پر ناول کا زمانہ تحریر :ماڑی پور، کراچی :اگست ۱۹۵۶ء۔دسمبر ۱۹۵۷ء درج ہے اور ۱۹۵۶ء ہی میں ''اسٹرنگ تھیوری'' کے تحت یہ سوال اٹھایا گیا تھا کہ آخر ایک بگ بینگ ہی کیوں؟ جس کی طرف آئن سٹائن نے اشارہ کیا۔اس وسیع وعریض کائنات میں تو ہر لمحے لاتعداد بگ بینگ ہوتے رہتے ہیں اور نت نئی کائناتیں جنم لے رہی ہیں۔اس تناظر میں ناول آگ کا دریا میں قرۃ العین حیدر کے ہاں اسٹرنگ تھیوری کا ''ملٹی ورس وژن'' ملاحظہ ہو:

''وقت کے پیٹرن میں طلعت جہاں بیٹھی تھی، وہی طلعت اسی پیٹرن میں ایک جگہ اور موجود تھی۔اور دونوں نقطوں کے درمیان برسوں کا فاصلہ تھا اور اس فاصلہ پر انسان صرف آگے کی سمت چل سکتا تھا۔آگے اور آگے۔پیچھے جانا ناممکن تھا۔''(۴۴)

یقیناً اس مشکل ترین تصورِ وقت کو اپناتے وقت قرۃ العین حیدر کو بڑی دقت اور خطرات کا احساس ہوا ہوگا کیونکہ واحد متکلم کا فن ذرا سی لغزش اور کمزوری سے دیوانے کا خواب، مجذوب کی بڑ اور حماقت آمیز خیالات کا ایک مجموعہ بھی بن سکتا ہے جبکہ قرۃ العین حیدر کے ناول پڑھ کر ہم خود میں کافی تبدیلیاں محسوس کرنے لگتے ہیں۔ذوق سلیم کی تسکین سی ہو جاتی ہے۔جزئیات نگاری کی بجائے منظر نگاری ان کے ناولوں کے ماحول کو پیدا کرتی ہے۔میرے بھی صنم خانے، سفینہ غم دل سے کہیں زیادہ خوبصورت اور جاندار ماحول رکھتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے تین ابتدائی ناولوں :میرے بھی صنم خانے، سفینۂ غم دل اور آگ کا دریا کے حوالے سے شمیم احمد نے ۱۹۵۹ء میں اظہار خیال کرتے ہوئے قرۃ العین حیدر کے اسلوب پر بات کرتے ہوئے لکھا ہے:

''قرۃ العین حیدر کا فن ایک شخصیت کے مکمل اظہار کا فن ہے جو مشکل ترین فن بھی کہا جا سکتا ہے۔اس لیے کہ واحد متکلم والی طرز عبارت میں وہی لکھنے کی جرأت کرسکتا ہے جس کے جذبات و احساسات میں ایک بلندی، گہرائی اور نفاست پائی جاتی ہو، جس کے نظریات ایک توازن اور گہری سنجیدگی اور تفکر کی طرف مائل ہوں۔اور جس کے ذوق سلیم نے فنون لطیفہ کے ہر پہلو سے کچھ نہ کچھ فیض ضرور اٹھایا ہو۔اسی وقت وہ فن کار اس قابل ہوتا ہے کہ واحد متکلم والی عبارت آرائی کی طرف مائل ہو۔''(۴۵)

آگ کا دریا کا راوی واقعی عالم کل ہے جو بیک وقت فلسفی بھی ہے اور محقق بھی، وہ تاریخ داں بھی ہے اور وقائع نویس بھی۔وہ موسیقی کے رموز و نکات سے بھی واقف ہے۔وہ بوطیقا نواز بھی ہے اور بوطیقا نویس بھی۔اسے عمرانیات کا بھی علم حاصل ہے اور وہ ثقافتی تسلسل کا بھی جانکار ہے۔اس نے پتن جلی کی 'مہا بھاشیہ' بھی پڑھ رکھی ہے اور پانینی کی 'اُشٹا دھیائی' گھونٹ کر پی رکھی ہے، وہ دیدوں کا گیانی بھی ہے اور اپنشدوں کا ماہر بھی ہے۔اسی طرح قرۃ العین حیدر کے اسلوب میں جدت

وندرت ہے۔ کئی طرح کی تکنیکوں کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ کہیں قدیم ناٹکوں کے اسلوب کا استعمال کیا گیا ہے تو کہیں جدید تھیٹر کا۔

اسلوب اور تصور وقت کے حوالے سے قرۃ العین حیدر پر ورجینیا وولف *(Virginia Wolfe)* کے تتبع کا الزام لگانے والے ناقدین کو جواب دیتے ہوئے ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کہتے ہیں:

> ''قرۃ العین حیدر کے ہاں پایا جانے والا تصور وقت یکساں نہیں تو وہ ورجینیا وولف کی کیمپ فالوور کیسے قرار پائیں؟ جہاں تک ورجینیا وولف اور قرۃ العین حیدر کے ہاں شعور کی رو کے تحت برگساں کے تصور وقت کے حوالے سے قدیم ماضی کو حال میں شامل کرنے اور حال کو مستقبل میں مدغم کر دینے کا معاملہ ہے تو اس میں بھی واضح فرق ہے۔ ورجینیا وولف کے To the Light House کے حصّہ دوم میں پہلے دن کی رات، دس سال بعد کی ایک ایسی رات میں ڈھل جاتی ہے جب مسز رمزے کا انتقال ہو چکا ہے۔ مسز رمزے کا بیٹا جنگ کا ایندھن بن چکا۔ بیٹی، زچگی کی حالت میں چل بسی اور چھوٹا بیٹا سیدھے سبھاؤ سولہ برس کا ہو چکا۔ اس کے برعکس آگ کا دریا اور چاندنی بیگم میں یہ صورت مختلف تہذیبوں میں سفر کرنے اور ان تہذیبوں سے وابستہ افراد کے نظریات، رسوم و رواج اور شخصی رویوں کو اجاگر کرنے سے پیدا ہوتی ہے اور 'گردش رنگ چمن' میں جہاں جہاں یہ صورت پیدا ہوئی وہاں تاریخ کے تسلسل کی زیریں لہریں اٹھتی گرتی دیکھی جا سکتی ہیں۔ اسی حوالے سے ورجینیا وولف کے ناول *Orlando* کا مرکزی کردار ''اورلینڈو'' الزبتھین دور کی سولھویں صدی میں ایک نوجوان لڑکا ہے جو چار سال بعد اڑتیس سالہ عورت کا روپ دھار لیتا ہے۔ اسے *Historical Fantasy* کہنا چاہیے، جب کہ قرۃ العین حیدر نے آگ کا دریا اور چاندنی بیگمیں زرتشت، ہندو مت اور بدھ دور کی بعض شخصیات، بالخصوص سلطان فیروز شاہ کے معرکہ ٹھٹھہ میں میر محمد ماہ کے مستجاب ہونے، زہرا بی بی سے کرامات سرزد ہونے اور سلسلہ چشتیہ مینائیہ کے نمائندے سلطان محمد عارف عرف ''بھیا'' کے 'گردش رنگ چمن' میں علم لدُنّی کے حامل کردار میں ڈھل جانے کو مشرق سے مخصوص *Historical Fantasy* بھی کہیں گے اور مختلف تصورات وقت سے شغف کا حاصل بھی۔''(۴۶)

آگے چل کر ڈاکٹر مرزا حامد بیگ اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''آگ کا دریا (۱۹۵۹ء)، آخر شب کے ہمسفر (۱۹۷۹ء)، گردش رنگ چمن (۱۹۸۷ء) اور چاندنی بیگم (۱۹۹۰ء) کی تاریخی واقعیت کو ڈی کوڈ کریں تو وقت کی کارگزاری اور گمشدہ زمانوں میں گڑی تہذیبی جڑوں سے پیوستہ وجودی عرفان کو اجتماعی عرفان میں ڈھلتے دیکھا جا سکتا ہے لیکن یہ سارا کچھ ہنری برگساں کے تصوّر وقت کے تحت ہر گز نہیں۔ جیسا کہ ہمارے ناقدین نے سمجھا اور قرۃ العین حیدر کو ورجینیا وولف کی *Camp follower* شمار کیا۔ . . اس میں بھی شک کی کوئی گنجائش نہیں کہ ورجینیا وولف نے اپنے افسانوی بیانیے کے لیے سینٹ آگسٹائن اور آئزک نیوٹن کے پیش کردہ تصور ہائے وقت کے مقابلے میں اپنے قریبی معاصر ہنری برگساں کے تصور وقت کو چنا جب کہ اس کے ایک اور قریبی معاصر آئن سٹائن نے ۱۹۱۵ء میں زمان و مکان کے اضافی ہونے کا تصور پیش کر کے تمام قدیمی نظریات کے علاوہ ہنری برگساں کے ۱۹۱۰ء میں پیش کردہ نظریے کہ ''وقت کا دھارا زندگی کے تناظر میں ایک سیل رواں ہی ہے'' کی تکذیب کر دی تھی لیکن ورجینیا وولف زمان و مکاں کے اضافی ہونے کے نئے

تصور سے سمجھوتہ نہ کر سکی تھی۔ نتیجتاً اس کے پہلے ناول *The Voyage Out* مطبوعہ 1915ء سے اس کے آخری ناول *Between the Acts* (جو اس کی وفات ۱۹۴۱ء کے بعد شائع ہوا) تک اس کے ہاں برگساں کا تصور وقت ہی دیکھنے کو ملتا ہے۔ جب کہ قرۃ العین حیدر نے آئن سٹائن کے تصور زمان و مکان کو بھی پیش نظر رکھا۔

قرۃ العین حیدر کا ناول آخر شب کے ہمسفر ۱۹۷۹ء میں منظر عام پر آیا۔ اس کا عنوان فیض احمد فیض کے ایک مشہو شعر سے لیا گیا ہے:

آخر شب کے ہمسفر فیض نہ جانے کیا ہوئے
رہ گئی کس جگہ صبا، صبح کدھر نکل گئی

قرۃ العین حیدر نے اس ناول میں بنگال میں چلنے والی بائیں بازو کی اس دہشت پسند تحریک کو موضوع بنایا ہے جو بیسویں صدی کی تیسری دہائی سے شروع ہوتی ہے اور قیام پاکستان تک رہتی ہے۔ جس طرح آگ کا دریا میں بھگتی تحریک ہندو مسلم تحریک کے استحقاق کا نمائندہ تھی اسی طرح اینگلو انڈین طبقے کو وہ مغربی اور ہندوستانی تہذیب کے اشتراک کا ایک نمایاں جزو خیال کرتی ہیں —— آخر شب کے ہمسفر میں اسی طبقے کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ جب کہ ریحان الدین احمد نے جس آزادی کے حصول کے لیے طویل جدوجہد کی تھی، آزادی ملتے ہی، اسٹیبلشمنٹ کا حصّہ بن جاتا ہے۔ پاکستان بننے پر مغربی بنگال میں کانگریسی حکومت کا وزیر بن جاتا ہے اور بنگلہ دیش پر عوامی لیگ کی سیاست میں حصّہ لینا شروع کر دیتا ہے۔ وہ گرگٹ کی طرح رنگ بدلتا ہے۔ ناصرہ نجم السحر، جو اس تحریک میں قدم قدم پر شریک رہی تھی، اپنے ماموں ریحان الدین احمد کی موقع پرست سیاست اور مفاہمت پرستی کو نفرت کی نظر سے دیکھتی ہے:

"یہ پہلے بھوکی پیڑھی کے ہمدرد شاعر تھے اب پیٹ بھری پیڑھی کے لیڈر بننے والے ہیں۔" ناصرہ نے کہا۔

فرقان نے اسکوٹر پر بیٹھے بیٹھے اپنے ہاتھ اوپر اٹھائے اور "شانتی شانتی!" اس نے ہنس کر کہا۔

"شٹ اپ یو بوگس پیسی فسٹ" —— ناصرہ نے تلخی سے جواب دیا۔

"معاف کیجئے گا دیپالی۔ ہم لوگ بہت بڑے آگ اور طوفان سے ہو کر گزرے ہیں جس کے مقابلے میں آپ لوگوں کی برطانیہ کے خلاف جدوجہد اور تقسیم ہند کی خونریزی ایک پکنک تھی۔"

"شاید یہ ہماری خوش فہمی تھی" دیپالی نے عجز سے کہا "ہم سمجھتے تھے کہ نذر الاسلام کے "ورودھی" ہم ہی لوگ تھے۔"(۴۷)

اس ناول میں کردار نگاری اپنے فن کے عروج پر ہے۔ اس ناول کا ہر کردار ہماری زندگی کا جیتا جاگتا فرد ہے وہ اپنی معصوم مسرتوں اور المناک رنجوں کے ساتھ حیات کے ورق پلٹتا ہوا اپنے انجام کو پہنچتا ہے۔ ان کی نفسیات، عقیدہ، فکر اور عمل سب کچھ ویسا ہی ہے جیسا کہ ہونا چاہیے، لیکن قرۃ العین حیدر کے ناولوں کو جب اسلوب کے حوالے سے پرکھتے ہیں تو نقاد اس حوالے سے افراط و تفریط کا شکار دکھائی دیتے ہیں۔ ایک طرف تو وہ نقاد ہیں جو قرۃ العین حیدر کے ناولوں کے اسلوب کو رومان زدہ اور سطحی قرار دیتے ہیں۔ اس قبیل کے نقادوں میں شمس الرحمن فاروقی اور وارث علوی کے نام نمایاں ہیں۔ ان کے برعکس دوسری طرف پروفیسر وحید اختر جیسے نقاد نظر آتے ہیں جو ان کے اسلوب کو جاندار اور معنی خیز نثر قرار دیتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر

کے بیشتر کردار مختلف تہذیبوں یا طبقوں کے نمائندہ ہیں اس لیے ان کے مکالموں میں الفاظ محض الفاظ نہیں بلکہ اپنے ماحول اور کلچر کے نمائندہ ہیں جن کا ابلاغ عام ذہنی سطح کے قاری کو نہیں ہوتا۔

قرۃ العین حیدر کا ناول :کارِ جہاں دراز ہے ۲۰۰۱ء میں سامنے آیا لیکن اسے ناول نہیں 'فیملی ساگا' کہنا چاہیے۔ (گیارہ فصول اور چار سو چھپن صفحات) میں انھوں نے اپنے خاندان کی بارہ سو سالہ تاریخ کو پورے تہذیبی تناظر کے ساتھ پیش کیا ہے۔ دوسری جلد ۱۹۴۷ء سے ۱۹۶۰ء کے واقعات پر مشتمل ہے جب کہ تیسری جلد میں ۱۵۰ صفحات پر مختلف یادداشتوں کو بیان کیا گیا ہے۔

ناول نگار نے پہلی جلد میں اپنے آبائی قصبے نہٹور کے اُجڑے ہوئے مکانات اور حویلیوں سے جس سفر کا آغاز کیا وہ انہیں کوفہ، بغداد اور دمشق کی گلیوں میں لے گیا۔ تشخص کی بازیافت کے اس سفر کو انہوں نے خود کلامی اور فلیش بیک کی تکنیک میں پیش کیا ہے۔ تکنیکی سطح پر ایک کمال یہ کیا ہے کہ ہر کردار کے واقعات اور احساسات کو اسی کی زبانی بیان کیا ہے۔ مثال دیکھیے:

> ''ہم بلخ سے پچاس میل دور جیجوں کے کنارے ترمذ میں رہتے ہیں۔ سکندر کے زمانے کا شہر ہے۔ آتش کدے ویران پڑے ہیں۔ پیرِ مغاں اب میکدہ چلاتا ہے... سرکاری اور علمی زبان عربی ہے... فارسی کا زور بڑھتا جا رہا ہے... یہ نئی اسلامی برادری ہے۔''(۴۸)

اس فیملی ساگا میں قرۃ العین حیدر نے شاہی فرامین، خطوط، شاعری، کالم اور مضامین کو بھی شامل کیا ہے۔ اسی لیے ہیئتی تنوع اور تکنیکی تجربات کی بدولت اس غیر روایتی تصنیف کو کہیں خود نوشت، کہیں سوانحی ناول اور کہیں نان فکشن کہا گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر اس حوالے سے کہتی ہیں:

> ''اس وقت اس کتاب کا کوئی تصور میرے ذہن میں نہ آیا تھا لیکن جب لکھنے بیٹھے تو تکنیک اور صنفِ ادب آپ سے آپ بن جاتی ہے اور حقیقت فسانی سے عجب تر ہے چنانچہ ایک سوانحی ناول''(۴۹)

کارِ جہاں دراز ہے میں قرۃ العین حیدر نے افشائے ذات کے بجائے اخفائے ذات سے کام لیا ہے۔ پہلی طویل جلد کے آخری حصّے میں ان کا کردار سامنے آتا ہے لیکن وہ اتنا دبا دبا سا ہے کہ سجاد حیدر یلدرم اور نذر سجاد کے سائے گم ہو جاتا ہے۔ اس طرح کی غیر روایتی نان فکشن کو متعارف کرانے کا سہرا *Trueman Capoet* کے سر ہے۔ ۱۹۶۳ء میں ان کا نان فکشن ناول *Cold Blood* شائع ہوا۔ اس ناول میں ایک کردار کے قتل کی تحقیق کو مختلف زاویوں سے پیش کیا گیا۔ ہیئتی اعتبار سے کارِ جہاں دراز ہے کے سارے واقعات مصنفہ کی ذات کے مرکزی نظام کے تابع رہتے ہیں۔ کارِ جہاں دراز ہے کا ہر باب ایک علاحدہ اسلوب اور تکنیک کا مظہر ہے۔ کبھی وہ ماضی کے قصّے سنا رہی ہوتی ہیں اور کبھی ایک مؤرخ کی حیثیت سے واقعات اور حقائق کو دستاویزی رنگ میں پیش کر رہی ہوتی ہیں بعض ابواب میں سیاسی امور پر اس طرح بحث کرتی ہیں کہ ان کی تحریر کے اس ٹکڑے کو علاحدہ کر دیا جائے تو وہ کالم بن جائے۔ بزرگوں کے ملفوظات، کرامات اور واقعات کو اس طرح بیان کرتی ہیں جیسے صوفیائے کرام کا تذکرہ لکھ رہی ہوں۔ یہ رالف رسل *(Ralph Russell)* کے مشورے پر عمل کرنے کی

شعوری کوشش ہے جس میں انہوں نے قرۃ العین حیدر کو'لائف اینڈ ٹائمز' قسم کی چیز لکھنے کو کہا تھا۔ نیز یہ کہ ورجینیا وولف بھی ایک ایسا ناول لکھنا چاہتی تھی جس میں ہر صنف سمودی جائے۔ افسانہ بھی ہو، ڈرامے کا بھی کچھ حصّہ ہو، شاعری کے لیے بھی کچھ گنجائش نکالی جاسکے اور اخبارات کے اداریے بھی شامل ہوں۔

کارِ جہاں دراز ہے کی ہر فصل انفرادی رنگ رکھتی ہے۔ فصول کی تقسیم کا یہ طریقہ کار اور حواشی کا استعمال تحقیقی کتب اور مقالہ جات جیسا ہے۔ انہوں نے داخلی خود کلامی، فلیش بیک اور آ وازتلازمۂ خیال کی تکنیک کو مہارت کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ کارِ جہاں دراز ہے میں کئی کئی صفحات مکالماتی انداز میں تحریر کیے گئے ہیں جن سے ڈرامائیت کا حسن پیدا ہو گیا ہے۔ مجمل طور پر قرۃ العین حیدر کے اسلوب میں مکالماتی سطح پر ہندوستان کی مختلف زبانوں اور لہجوں کی کارفرمائی حیران کن حد تک پائی جاتی ہے۔ یہ لہجے ہمارے سامنے مختلف زبانوں، ان کے الفاظ، ان کے معنی اور مفاہیم کے نئے نئے در وا کرتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں مختلف زبانوں کے ساتھ لہجوں کی جو رنگا رنگی اور تنوع ملتا ہے وہ ان کے ناولوں کو ایک جداگانہ اور ایک الگ شناخت عطا کرتا ہے۔ مختلف کرداروں کو ان کے لہجوں کے مخصوص تناظر میں پیش کرنا اور ان کے ذریعے معاشرتی، تہذیبی، تمدنی اور ثقافتی زندگی سے جڑے لوگوں کی نفسیات، ان کے رویّوں، رجحانات اور میلانات کی تصویریں پیش کرنا قرۃ العین حیدر کے گہرے تہذیبی اور لسانی شعور کی مختلف جہات کو ظاہر کرتا ہے۔ ناولوں کا کوئی بھی کردار جب کوئی زبان بولتا ہے تو اس کی زبان کے ساتھ اس کا مخصوص لہجہ بھی سامنے آ جاتا ہے جو اس خطے کی زبان اور اس کے کلچر کی بھی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔ یہ لہجے بلاشبہ زبانوں کے ایک پیچیدہ نظام کی مختلف جہات سے پردہ اٹھاتے ہیں، وہ جہات جو تہ در تہ ہیں۔ ہر لہجہ زبان کے ایک نئے ذائقے سے عبارت ہے۔ وہ ذائقہ جن کے پس پردہ صدیوں کا لسانی سفر پوشیدہ ہے۔ یہ سفر ان لہجوں کے بنتے اور بگڑتے نیز ان کے وقتاً فوقتاً رونما ہونے والی تبدیلیوں کی عکاسی کرتا ہے۔ یوں قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں لہجوں کا ایک لسانی نظام کام کر رہا ہے۔ ان کے ناولوں کے بعض کردار ہریانی زبان اور لہجے میں بات کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ چند نمونے ملاحظہ کیجئے:

> ''یہ کوئی لڑکی ہے یا بیل؟''۔ ''لڑکی تو لکڑی کی بیل ہوت ہے۔'' رمضانی کی بی بی نے نہایت حقیقت پسندی سے جواب دیا۔ ''ایک بار منشی جی اور کشن کنیا کی بات بتلاوت رہے''۔ بھگوان دین گویا ہوئے ''لڑکی کی لڑکی۔ درخت کا درخت۔''
> ''بدھو مالتی کے پھول رنگ بدل کر سفید سے گلابی ہوجات ہیں۔ عورتیں بھی دورنگی۔'' عیدو نے فیصلہ کیا۔ ''اے ہے اور مرد تو بڑے معصوم۔۔۔'' زیتون نے چمک کر کہا۔ (۵۰)

ناولوں میں بعض مقامات پر راجستانی اور ہریانی لہجے کی باہم آمیزش بھی ملتی ہے۔ مثال:

> ''بسنتی نے بتا رکھا تھا کہ پچھلے بڑھوا منگل کے دن سے سات روج سات رات ایک ٹھوا لو برابر بولت رہا۔ جون کسی منئی کا نام او کے کام میں پڑ جائے او ہی رشت کرت ہے۔ اگلے بڑھوا منگل سے پہلے او کا ہوس لیت ہے۔ ہم بیگم سے اتنا گہن لڑکن کی بٹیا کی نجرا تار دیجئے وہ مانت ہی ناہیں۔'' (۵۱)

ناولوں میں اکثر مقامات پر خاص لکھنوی زبان اور لہجہ ملتا ہے، لیکن نوکرانی کا ہے:

"کیا دن تھے لکھنو لکھنو تھا۔ ارے اب یہ کونوں شہروں میں شہر ہے۔ موا دیس دیس کا جناور آ کر بھر گیا ہے۔ مارا یکوا ایک بنگالی، پنجابی، سندھی، دلی والے سب ہی آ بسے ہیں۔ زبان یہاں کی بگاڑ دی۔" (۵۲)

مہاراشٹر کے اندر آباد لوگوں کا مرہٹی لہجہ دیکھئے:

"جیسے ٹم ٹم کر، بھاؤ چکاؤ جی، گھوڑ پاڑے، پدگا موجی دزگم پھالکے۔" (۵۳)

اینگلو انڈین اپنی زبان میں انگریزی الفاظ کا جا بجا استعمال کرتے ہیں۔ گویا مقامی اور بدیسی الفاظ کی آمیزش سے ان افراد کی زبان کا ایک مخصوص لہجہ تشکیل پاتا ہے۔ یہ لہجہ اینگلو انڈین افراد کا نمائندہ لہجہ کہلاتا ہے۔ نمونے کا یہ لہجہ دیکھیے :

"میرا کرنل زور میں آیا ہوا ہے۔ کل اپنی میم کے ساتھ ولایت جا رہا ہے اور تم سے جہاز پر اپنے کو سی آف کرنا مانگتا ہے اور سب کو اپنا لو دیتا ہے۔" (۵۴)

ان کے ناولوں میں میواتی لہجے کے بھی متعدد نمونے ملتے ہیں :

"میم صاحب ہمارا سادی ہونے والا ہے۔" (۵۵)

فیض آباد کے مقامی سیٹ اپ اور کلچر میں رہنے والی نوکرانیوں کا اپنا ایک مخصوص لہجہ ملتا ہے جو وہاں کے ایک عام طبقہ کی نمائندگی کرتا ہے :

"اجی وہی سب سگن بگیچے والے۔ دوئی ٹھوموٹر بھر کر دیناج پور چلے خاطر۔ اُٹھیے سب جنے تیار ہیں۔ جہاج ٹھیکہ سات بجے چھوٹے گا۔ آپ ابھی تک سو رہی ہیں۔ یہ اندھیر دیکھو۔" (۵۶)

نوکرانیاں انگریزی لہجہ میں گفتگو کرتی بھی نظر آتی ہیں۔ ان نوکرانیوں نے انگریزوں کے ساتھ رہتے ہوئے شعوری اور لاشعوری طور پر ان کے لہجے کو اپنا لیا:

"صاحب وہ ایک دم ضروری بات کرنا مانگتا۔ گول کمرے میں بٹھا دوں۔" (۵۷)

سنسکرت زبان بولنے والوں کا بھی مخصوص لہجہ پڑھنے کو ملتا ہے۔ بطور نمونہ لہجہ دیکھئے :

"اتیت مورکھ کنیا استی" (۵۸)

ریڑھی والے جو فیض آباد اور لکھنؤ کی گلیوں میں اپنی چیزیں بیچنے کے لیے اپنے مخصوص لہجے میں صدا لگاتے ہیں :

"قدرت کا بنا جلیبا کھالو۔۔ گل گلاب بہدانہ۔ قند میں بنا بہدانہ۔۔۔ شاہ مراد کی لالڑیاں۔ تیس ہزاری باغ کے پونڈے ہیں لے چل۔" (۵۹)

لکھنو اور فیض آباد میں لوئر مڈل کلاس گھرانوں کی مالکنوں کی زبان اور ان کے مخصوص لہجے بھی ملتے ہیں۔ طوائفوں کی زبان کے ساتھ ان کے مخصوص لب و لہجے کے نمونے اور تھیٹر میں کام کرنے والی عورتوں کے لہجوں کی رنگارنگی کے ساتھ میلوں ٹھیلوں میں کام کرنے والی عورتوں کے لہجوں کے کئی ایک نمونے بھی:

"اری اُٹھو۔۔ منڈوا بھر گیا۔ ڈوبی کی نندیا بھرتی۔۔ اُٹھو۔۔" (۶۰)

قرۃ العین حیدر کے اسلوب میں اردو مصادر کا جا بجا استعمال ملتا ہے۔ مصادر، جن کے آنے سے الفاظ کے اندر حسن

اور اسلوب میں زور پیدا ہوا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اردو مصدر ''ہونا'' سے ''ہووت'' بنایا ہے۔ ''ہووت'' کا استعمال ہریانے کے خطے میں ہوتا ہے۔ میرے بھی صنم خانے سے تین جملے دیکھیے :

''بیٹا چلیے کھانا ٹھنڈا ہوت ہے۔'' (ص ۲۳)

اردو مصدر ''سونا'' سے ''سووَت'' بنایا گیا۔ مثال دیکھیے:

''بیٹا اور پی چوبھیا اب لگ سووت ہیں۔'' (ص ۲۳)

''سوچنا'' مصدر سے ''سوچت'' بنایا گیا ہے :

''ہم تو سوچت رہن'' (ص ۲۸)

آگ کا دریا میں اردو مصدر ''آنا'' سے ''آوت'' بنایا گیا ہے۔ یہ مثال دیکھیے :

''بڑی بٹیا کے پاس چاند باگ کی سیئے بابا لوگ آوت ہیں'' (ص ۲۶۵ :)

اس طرح اردو مصدر ''بتانا'' سے ''بتاوت'' بنایا گیا ہے۔ جیسے

''کدیر بتاوت رہے۔'' (ص ۳۳۵)

گردشِ رنگ چمن میں اردو مصدر ''رہنا'' سے ''رہت'' بنایا گیا ہے۔

''ان کے انتجار میں یہاں ہفتوں مہینوں پڑے رہت ہیں۔'' (ص ۵۳۱)

چاندنی بیگم میں مصدر ''گھومنا'' سے ''گھومت'' بنایا گیا ہے۔ یہ جملہ دیکھئے :

''وہی ماسٹر موگرا جو بھیڑیے کی طرح منہ چیرے سارے میں گھومت ہیں۔'' (ص ۳۵ :)

قرۃ العین حیدر کے اسلوب میں ہمیں مارواڑی زبان کا بھی ذائقہ نیز بُدھ مت کے پیرو کار بھکشوؤں کی زبان بھی ملتی ہے۔ جس کا اپنا ایک مخصوص لہجہ اور کلچر ہے، روزمرہ اور محاورہ ہے۔ بطور نمونہ زبان کا یہ ٹکڑا دیکھیے :

''اوم منی پدمے ہوں۔'' (گردشِ رنگ چمن، ص ۴۳۴ :)

کارِ جہاں دراز ہے میں گجراتی زبان بھی ملتی ہے۔ بعض کردار اس زبان میں بات کرتے نظر آتے ہیں۔ اس زبان کا یہ نمونہ دیکھئے : ''شانتی راکھو۔'' گجراتی اپنی زبان میں بعض الفاظ کا اضافہ کرتے ہیں جیسے لفظ (راکھو) میں (ا) کا اضافہ (ص : ۲۰۲)

ان کے اسلوب میں پارسی زبان کے نمونے بھی ملتے ہیں۔ پارسی زبان بولنے والوں کا محاورہ دوسروں سے مختلف نظر آتا ہے۔ پارسی زبان کا یہ نمونہ قابل غور ہے: ''مسز مانک بائی ڈھوں ڈی ڈل بہار بوا، ڈل بہار بوا پکارتی۔'' بیشتر پارسیوں اور بوہروں کی مانند (و) (ڈ) اور (ت) کو (ٹ) کے تلفظ سے ادا کیا گیا ہے۔ (ص ۶۸۰ :)

جہاں تک قرۃ العین حیدر کے اسلوب کا تعلق ہے اس میں کوئی اختلاف نہیں کہ انھوں نے جیمز جوائس، ہنری جیمز، اور ورجینیا وولف سے استفادہ کیا اور پھر کافکا، کامیو اور بیکٹ کے علامتی پیرائے کا اثر قبول کیا۔ وہ صوفی نہ ہوتے ہوئے بھی دل کے آئینے میں تصویر یار دیکھتی ہیں۔ شخصیت کا مکمل اظہار، بہترین اسلوب کے بغیر ناممکن ہے کیوں کہ ادب میں تہہ داری

اسلوب سے ہی پیدا ہوتی ہے۔ بات کہنے کا انداز ہی بات بدلتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے موضوع کی مناسبت سے الفاظ اور استعاروں کا استعمال کیا ہے۔

آگ کا دریا میں گوتم بدھ کے تصورات سے استفادہ کرنے کے بعد جوں جوں وہ مابعد الطبعیاتی تصورات کی طرف بڑھی ہیں، اسلامی تہذیب وثقافت کے نقوش گہرے ہوتے نظر آئے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کا ذخیرہ الفاظ بہت وسیع ہے۔ اسی وجہ سے بطریق احسن شعور کی رَو کی تکنیک کا استعمال کرتی ہیں اور مکالمات کی بہتات کے باوجود اپنی قاری کی توجہ اپنی تحریر پر قائم رکھتی ہیں جو ان کے کرداروں کی نفسیاتی ارتقا کا حصّہ بن جاتے ہیں۔ آگ کا دریا میں مختلف ادوار کے لیے اپنے اسلوب میں مختلف زبان استعمال کرتی ہیں۔ ابتدا میں سنسکرت اور ہندی (جب ہندومت اور بدھ مت کا راج تھا) وسط میں مسلمانوں کی آمد کے ساتھ ہی وہ عربی اور فارسی کے الفاظ کا استعمال کرتی نظر آتی ہیں اور آخر میں وہ انگریزی الفاظ کثرت سے استعمال کرتی ہیں تا کہ انگریزی طرز زندگی اپنانے والوں کی بھر پور عکاسی کرسکیں۔ وہ نچلے طبقے کی زبان سے بھی بخوبی واقف ہیں اور علاقائی زبانوں کو بھی خوبی سے اپنے اسلوب کا حصّہ بنالیتی ہیں۔

قرۃ العین حیدر کا اسلوب، تاریخ سے شغف اور گہرے تاریخی شعور کی موجودگی کے باوجود دقیانوسی یا فرسودہ (*Archaic*) قطعاً نہیں ہے۔ اس لیے کہ اُنھوں نے اپنے اسلوب میں اردو زبان کے تمام لسانی روپ برتے۔ ان کے ہاں طویل مُصوتوں اور خفیف مُصوتوں کو کھینچ کر طویل بنانے کا رجحان بھی دکھائی دیتا ہے اور اس حوالے سے انھوں نے صرفی، نحوی، صوتیاتی اور عروضی سطح پر اردو زبان کی ہر پرت کو برت کر ایک طرح سے آئندہ کی زبان اور اسالیب کی بشارت دی ہے۔

حجاب امتیاز علی ۱۹۵۰ء: اندھیرا خواب اور پاگل خانہ از حجاب امتیاز علی کا رومانی، طنزیہ، نفسیاتی، الہامی طرزِ کلام اور سائنسی اصطلاحات پر مبنی بیانیہ اسلوب:

حجاب امتیاز علی کا ناول اندھیرا خواب (۱۹۵۰ء) اپنی طلسماتی فضا کے اعتبار سے ان کے پہلے ناول ظالم محبت (۱۹۴۰ء) سے نہ صرف موضوعاتی اعتبار سے بلکہ اسلوبیاتی سطح پر بھی اگلا قدم ہے۔ اندھیرا خواب کی ہیروئن، صوفی ایک نفسیاتی مریضہ ہے جس کے ماں باپ اس وقت مر گئے جب وہ چار سال کی تھی۔ یوں وہ ذہنی انتشار کا شکار ہوئی۔ (دراصل صوفی کے پردے میں خود حجاب چھپی بیٹھی ہے)۔ صوفی اپنے باپ سے شدید محبت کرتی تھی، لیکن اس کی ماں ایک ''تیز دھار تلوار'' کی طرح ان دونوں کے بیچ حائل ہوگئی۔ اس لیے کہ اس کی ماں بھی اپنے خاوند کی محبت کی طلب گار تھی۔ ننھی صوفی کا نحیف ونزار، بیمار باپ تھا جو نشہ کے عالم میں اکثر اپنی بیوی پر دست درازی کرتا۔ غصے کے عالم میں اس کی انگاروں جیسی دہکتی آنکھیں بڑی دہشت ناک ہوتیں۔ خونِ کبوتر کی طرح باپ کی دو سرخ آنکھیں، جوان ہو کر بھی صوفی کی یادداشت میں محفوظ رہیں۔ نفسیاتی الجھن ہی کی وجہ سے صوفی ذہنی طور پر بیمار تھی۔ چنانچہ ناول کا ہیرو ریحانی جب محاذ جنگ سے زخمی ہو کر ہسپتال میں چلے جانے کے باعث کچھ مدت کے لیے اس سے جدا ہوا تو وہ اس سے بدگمان ہو کر ایک شرابی اور چور شخص، انجم کو چاہنے لگی۔ تب روحی اور ڈاکٹر گار نے مل کر صوفی کی نفسیاتی الجھنوں کو دور کیا۔ رومانی اسلوب میں تحریر کردہ حجاب امتیاز علی کا یہ ناول بڑی حد

تک تخیلاتی ہے اور موضوعاتی اعتبار سے سگمنڈ فرائیڈ (Sigmund Freud) کے لاشعور سے متعلق نظریات پر مبنی ہے۔ مثلاً صوفی کا اپنی ماں کو رقیب سمجھنا، فرائیڈ ہی کے ایک نظریہ ایڈ پس الجھن (conflict) کو ظاہر کرتا ہے۔ ناول میں ''فوق الانا'' کی اصطلاح بار بار استعمال کی گئی ہے، جو سگمنڈ فرائیڈ کی نفسیاتی اصطلاح 'super ego' کا لفظی ترجمہ ہے۔ اس ناول کے رومانی اسلوب میں شامل متعدد اصطلاحات فرائیڈ کے مدرسہ فکر سے تعلق رکھتی ہیں۔ حجاب کو اس سے غرض نہیں کہ ۱۹۴۷ء کے فسادات میں انسانوں پر کیا گزری۔ انھیں اس بات سے بھی کوئی غرض نہیں تھی کہ فسادات میں ہندوستان کے گنگا جمنی معاشرے میں کس نوع کی زوال آمادگی دیکھی گئی۔ ان کا یہ ناول صرف انسانی فطرت کی مختلف گتھیوں کو سلجھاتا ہے اور ''تحلیل نفسی'' کی ایک کوشش ہے۔ انھوں نے نفسیات کے مختلف پہلوؤں کو کتنی ریاضت سے سمجھا، یہ ایک علاحدہ مسئلہ ہے۔ خاص طور پر اس حوالے سے کہ انھوں نے سگمنڈ فرائیڈ کے دو اہم شاگردوں ڈاکٹر کارل یونگ (Carl Jung) اور ڈاکٹر سٹیکل کے تحلیل نفسی کے بارے میں خیالات نہیں پڑھے۔ اسی لیے ''اجتماعی شعور'' کا ذکر ناول میں دیکھنے کو نہیں ملتا۔ البتہ جس رومانی اسلوب میں ناول کو لکھا گیا ہے اس میں ڈاکٹر فرائیڈ کی نفسیاتی اصطلاحات ضرور دیکھنے کو مل جاتی ہیں۔

۱۹۵۰ء تا ۱۹۸۰ء تک ناول میں لاتعداد نئے موضوعات آئے، تکنیک کے تجربے ہوئے جب کہ حجاب سے مخصوص تخیلاتی انداز اور غیر مرئی ماحول میں اگر کوئی واضح تبدیلی دیکھنے کو ملی تو وہ یہ ہے کہ مافوق الفطرت عناصر کی جگہ جدید نفسیاتی اور سائنسی نظریات نے لے لی۔

۱۹۸۰ء میں سامنے آنے والا حجاب امتیاز علی کا تیسرا ناول پاگل خانہ سائنس فکشن ہے۔ لیکن حجاب کے کردار وہی رہے: ڈاکٹر گار، روحی، شوشائی، زوناش اور دادی زبیدہ۔

حسب سابق حجاب امتیاز علی نے اس ناول میں بھی اپنے فکشن کے اسلوب سے مخصوص پر اسرار رومانی فضا برقرار رکھتے ہوئے ایٹمی جنگ کے ہولناک اثرات کا اثبات کرایا ہے۔ یہاں تاثر یہ ملتا ہے کہ انسان کو تجربات کا حق ہے، چاند اور سیّاروں کی تسخیر کرے اور انسانی فلاح و بہبود میں اضافہ کرے لیکن وہ کام ہرگز نہ کرے جس سے انسانی تہذیب، ثقافت، تمدن اور خوبصورت انسانی نظریات کا خاتمہ ہو جائے۔ ناول میں ڈاکٹر گار، شوشوئی اور روحی اپنے شہر کو غیر محفوظ پاکر خطہ امن کی تلاش میں نکل پڑتے ہیں اور ایٹمی تباہ کاریوں کا سامنا کرتے ہیں۔ حجاب پر ''فراری'' ہونے کا ہمیشہ سے الزام تھا۔ اس ناول کے دیباچے میں وہ فراری ہونے کو تسلیم کرتے ہوئے اعتراف کرتی ہیں کہ انھوں نے خوابوں کے پر سکون جزیرے میں پناہ لی ہے۔ ناول میں کرداروں کا ناولاتی عمل (Action) کم اور اسلوب کی سطح پر انسانی مستقبل کے حوالے سے مربوط مباحث زیادہ ہیں۔ اگر حجاب کے فراری ہونے کے حوالے سے ''خوابوں کے پر سکون جزیرے'' والی بات کو اہمیت دی جائے تو پتا چلے گا کہ دنیا کو انسان کے لیے جنت بنانے کی جبلی خواہش کا اظہار کیا گیا ہے۔ حجاب نے انتہا پسند سائنسداں سیموئل کوہن کے جذبات اور منفی خیالات کا حوالہ دیا ہے جس کا کہنا تھا کہ اسے انسانوں کے مرنے کا افسوس نہیں، اسے آدمی کی زندگی کی قطعی پروا نہیں، اس کی خوشی تو اس بات میں ہے کہ وہ اپنے ہتھیاروں سے اس انسان کو موت کے گھاٹ اتارے جو اس کی فوجی طاقت میں مداخلت کرے۔ حجاب نے ایٹمی تباہی کے ساتھ ساتھ دوسری سائنسی تباہ کاریوں کا بھی تذکرہ کیا ہے جیسے فضا میں اوزون

Ozone کی تہوں کا پتلا ہو جانا، جس سے گرمی کی شدت میں اضافہ ہوگا، برف کی تہیں پگھلنا شروع ہوں گی اور سیلاب آئیں گے۔ ناول میں اس موضوع کا برتاؤ اپنا حوالہ جاتی جواز رکھتا ہے اور اسی مناسبت سے حجاب کا سائنسی اصطلاحات سے پُر رومانی اسلوب بھی دیکھنے کی چیز ہے۔

ناول پاگل خانہ سائنسی اصطلاحات سے ماموراسلوب میں تحریر کردہ سائنس فکشن ہے اور ناول کا مرکزی خیال ایٹمی تباہ کاری اور اس کے مضر اثرات سے متعلق ہے۔ شوشوئی، روحی اور ڈاکٹر گار ناول کے تین کردار ہیں جو تلاش امن میں مارے مارے پھرتے ہیں، لیکن کہیں جائے امان نہیں۔ انہیں جدید ترین ذرائع سفر تو میسر ہیں، مگر جہاں جاتے ہیں ایٹمی دھماکے اور زہریلے کیمیاوی بخارات سے ہی سابقہ پڑتا ہے۔ ہر جگہ عالمگیر بدامنی ہے۔ یوں یہ ناول آج کی مہذب اور ترقی یافتہ دنیا پر ایک طنز ہے۔ شاید اسی لیے ناول نگار نے اس دنیا کو پاگل خانہ کا نام دیا ہے۔ اردو افسانے میں سائنس فکشن کا آغاز مرزا حامد بیگ کے افسانے ''برج عقرب'' مطبوعہ ''سیپ''، کراچی، شمارہ ۳۰ : بابت ۱۹۷۵ء سے ہوا، جبکہ اردو ناول میں سائنس فکشن لکھنے کا تجربہ پاگل خانہ کی صورت میں ۱۹۸۰ء میں ہوا۔ اس سے قبل اردو کے افسانوی ادب میں سائنس فکشن قطعاً دیکھنے کو نہیں ملتی۔

پاگل خانہ سے اقتباس ملاحظہ ہوں:

(i) ''نیا گرہ کے جنوب مشرق میں ایک بستی آباد تھی جہاں سات سو خاندان مع بچوں، عورتوں اور اپنے رشتہ داروں کے آباد تھے۔ نیوکلیئر کوڑے نے اس بستی اور اس کے بسنے والوں کو اُجاڑ کر رکھ دیا... وہاں فیکٹریاں تھیں اور کیمیاوی اشیاء تیار کی جاتی تھیں اور ان اشیاء کا کیمیاوی کوڑا ایک نہر میں پھینک دیا جاتا تھا۔ کچھ عرصہ بعد وہاں کے باسیوں پر تشنج، تنگی نفس، سرطان، آنتوں کے پھوڑوں، جگر اور گردوں کی بیماریوں، عورتوں میں اسقاط حمل کا ایک طویل سلسلہ شروع ہو گیا... سائنس دانوں کے لیے ''نیوکلر کوڑا'' ایک لاینحل مسئلہ بن گیا ہے کہ اسے کہاں پھینکا جائے... اس کو پھینکنے کی کوئی محفوظ جگہ نہیں ملتی۔ سائنس دانوں نے اسے عوام کی نظر بچا کر ہر جگہ پھینک کر آزمالیا۔ اسے جہاں بھی پھینکا گیا نتائج تباہ کن نکلے۔ اب اہل سائنس کے پاس ایک ہی تجویز رہ گئی ہے کہ اس خطرناک چیز کو مدار سے باہر کہیں پھینکا جائے۔''(۶۱)

(ii) ''ایک سینما گھر کے سامنے ہمیں لاشوں کا انبار نظر آیا۔ سارے کے سارے خوش پوش مرد تھے۔ شاید شام کا شو دیکھنے آئے تھے کہ موت کے اژدھے نے انہیں سونگھ لیا...''(۶۲)

اس ناول میں بیان کی گئی روداد اگرچہ رومانی اور مافوق الفطرت محسوس ہوتی ہے مگر کسی آنے والے زمانے میں سچ بھی ثابت ہو سکتی ہے۔ یوں یہ ناول سائنس کی تخریب کاری پر اردو میں لکھی جانے والی اوّلین سنجیدہ تحریر ہے۔ ناول میں حجاب امتیاز علی صرف بنی نوع انسان ہی کے لیے نہیں بلکہ پرندوں اور درختوں کی حیات کے لیے بھی پریشان نظر آتی ہیں۔ انہیں جب کہیں بھی ''رابن'' نغمے الاپتا ہوا نظر نہیں آتا اور پتا چلتا ہے کہ کیڑے مار کیمیاوی ادویات کا شکار ہو گیا تو رنجیدہ ہو جاتی ہیں۔ پھر جب ہزاروں سال سے اٹلانٹک کے ساحلوں پر کھڑے ایلم کے اشجار کو کاٹ دیا گیا ہے تو ان کا دل بھر آتا ہے۔ یہ بیان حجاب سے مخصوص رومانی بیانیہ اسلوب، میں ہوا ہے۔

اس ناول میں حجاب کا اسلوب پلاٹ اور موضوع کی مناسبت سے الہامی کتب از قسم ''تورات'' اور ''زبور'' کے کئی ایک اقتباسات سے سج گیا ہے:

''کیا انتہا اس وقت ہوگی جب تابکاری کے نامعلوم اثرات پوری کائنات کو اپنی تباہ کن گرفت میں لے لیں گے اور خلاء میں آوارہ کوئی خلائی تجرباتی اسٹیشن اپنے مدار سے علیحدہ ہو کر اچانک دنیا پر ٹوٹ گرے گا؟

پھر کیا ہوگا؟--- پھر؟ (اس کے بعد حجاب نے 'قرآن مجید' سے چند سطور نقل کی ہیں)

''چاند پھٹ گیا۔

جب سورج لپیٹا جائے گا

اور جب ستارے بے نور ہو جائیں گے

اور جب ستارے جھڑنے لگیں گے

پھر جب آنکھیں پتھرا جائیں گی

انسان بھاگنے کی جگہ ڈھونڈے گا پر پناہ نہ ملے گی۔''(۶۳)

حجاب کے مخصوص رومانی اسلوب میں ناول کے کچھ حصّے پڑھتے ہوئے ہمیں انتظار حسین کے کئی ایک کالم یاد آتے ہیں، جو انھوں نے حجاب امتیاز علی کے خطوط سے متاثر ہو کر لکھے تھے۔ مثلاً بہار آئی تو حجاب نے کوئل کو کوکتے سنا اور انتظار حسین کو خط لکھ دیا۔ خط پڑھ کر انتظار حسین نے اسی موضوع پر کالم لکھ دیا۔ حجاب کا مخصوص رومانی اسلوب مناظر فطرت کے بیان میں غضب ڈھاتا ہے:

(i) ''باہر زرد اور کاسنی پھول کھلے ہوئے تھے۔ مشرق کے گرم ممالک کی سرخ چونچ والی مینائیں حنا کے درختوں پر مصروف نغمہ تھیں۔ وہ گرم ایشیائی ممالک کی ایک بے حد حسین اور گہرے رنگ کی دوپہر تھی۔''(۶۴)

(ii) ''نیلے آسمانوں اور شرمیلی کلیوں والا ماہ جون اپنے شباب پر تھا۔ نہر عطوس کے کنارے ارغوانی رنگ کے پھولوں سے لدے ہوئے تھے اور ہلکی گرم ہواؤں میں ارغنوں کا شرمیلا شور پنہاں تھا اور ایک کوئل زور زور سے کوک رہی تھی۔''(۶۵)

(iii) ''طویل اور مرمریں برآمدے، سامنے پھولوں سے لہلہاتا ہوا گلستان۔ کارنیشن اور موسمی گلاب کے سینکڑوں پھول سر اُٹھائے نیلے آسمان کو تک رہے تھے۔ شاہ بلوط پر گہرے فیروزے رنگ اور زرد چونچوں والی مینائیں سیٹیاں بجا رہی تھیں۔ فوارہ اپنے آبی موتی بکھیر رہا تھا۔ جس پر کسی پرانے موسیقار کا ایک بت نصب تھا۔''(۶۶)

ایسے مقامات پر حجاب فطرت نگاری کرتے ہوئے رنگوں، خوشبوؤں اور آوازوں سے کام لیتی ہیں۔ لفظی مصوّری سے قاری کی آنکھوں ہی کو متوجہ نہیں کرتیں، بادل کی کڑک اور پرندوں کی چہکار کے صوتی اثرات سے بھی عجب فضا قائم کرتی ہیں۔ پھر یہ کہ مختلف عطریات اور پھولوں کی خوشبو کے تذکرے سے حس شامہ کو بھی اپنی تحریر کی گرفت میں لے لیتی ہیں۔

سجاد حیدر یلدرم نے حجاب کے پہلے ناول ظالم محبت (۱۹۴۰ء) کے دیباچہ میں لکھا تھا:

''حجاب کے تخیل نے ایک نئی دنیا خلق کی ہے اور جو لوگ اس میں آباد ہیں وہ ہم سے مشابہ ضرور ہیں مگر بالکل ہماری طرح نہیں۔''(۶۷)

دادی زبیدہ کی کنیزوں کے نام ملاحظہ ہوں : زوناش، صندل، نیل چشم، موتیا، زرد کلی اور چشم سیاہ۔ ناول کی مرکزی کردار روحی کے محبوب مشاغل جہاز اڑانا، سیر وسیاحت اور گٹار بجانا ہے۔ ناول میں دادی زبیدہ سفر پر روانہ ہونے لگی ہیں۔ ذرا ان کی ہدایات ملاحظہ ہوں:

''موتیا سے کہو سنگھار دان اپنے ہاتھ میں رکھے۔ مجھے آئینے کی ضرورت پڑے گی اور جسوتی تم بھاگی بھاگی صندل کے پاس جاؤ اس سے کہنا سراندیپ کے موتیوں کی مالا سنگھار میز کی دراز میں پڑی ہے وہ نکال کر صنوبر کے حوالے کرے اور صنوبر سے کہنا وہ اسے اسی وقت نیلی مخمل کی صندوقچی میں سنبھال کر رکھ دے ورنہ پریشانی میں اسے ساتھ لینا مجھے بھول جائے گا۔ اور ہاں روحی وہ چاندی کا عطر دان نہ رہ جائے جس میں بارہ مہینوں کے بارہ موسموں میں استعمال کرنے کے عطر ہوتے ہیں۔''(۶۸)

حجاب امتیاز علی کے کردار انسان تو ہیں لیکن ان میں ہوس وحرص، دنیاداری اور جنسی گھٹن دیکھنے کو نہیں ملتی۔ حجاب اس ناول کے دیباچے میں لکھتی ہیں:

''بڑے دکھ سے مجھے اس بات کا احساس ہوا کہ خواب کے جزیروں میں بھی آدمی کو مکمل تحفظ حاصل نہیں ہوتا۔''(۶۹)

پاگل خانہ سائنس فکشن ہے پھر بھی حجاب کا تخلیاتی انداز اور غیر مرئی رومانی ماحول اس ناول میں موجود ہے، البتہ ایک واضح تبدیلی کے ساتھ کہ انھوں نے اس ناول کی بنیاد جدید سائنسی نظریات پر رکھی۔

ناول کا مرکزی خیال ایٹمی تابکاری اور اس کے مضر اثرات پر مبنی ہے لہٰذا تین کردار (ڈاکر گار، شوشوئی اور روحی) اپنے شہر کو غیر محفوظ پا کر خطِ امن کی تلاش میں نکل پڑتے ہیں لیکن ہر جگہ ایٹمی تباہ کاریاں، زہریلے کیمیاوی بخارات اور ایٹمی دھماکے ان کا استقبال کرتے ہیں۔ ہر جگہ جرائم، دہشت پسندی اور عالمگیر بدامنی ہے۔ اس طرح ناول کی کہانی ان تینوں کرداروں کے بحث مباحثے اور عمل و کردار سے آگے بڑھتی ہے۔ یہ تینوں کردار مختلف مزاج اور مکتبہ فکر سے تعلق رکھتے ہیں، جن کے اندازِ فکر کو سامنے لانے کے لیے الگ الگ اسالیب تراشے گئے ہیں۔ روحی ماہر نفسیات اور افسانہ نویس ہے جبکہ ڈاکٹر گار سائنسی فکر کا آدمی ہے اور ہر چیز کو عقل کی کسوٹی پر پرکھتا ہے۔ چینی لڑکی شوشوئی فلسفے کی طالب علم ہے۔ اس طرح اس ناول میں سائنس، ادب اور مذہب کی بحث اہمیت کی حامل ہے۔ یہ ناول اپنے موضوع کے حوالے سے آج کی مہذب اور ترقی یافتہ دنیا پر ایک گہرا طنز ہے لیکن اسلوب طنزیہ نہیں ہے:

''ڈاکٹر گار بولا۔ مجبوری یہ ہے کہ آج کے ترقی یافتہ دور میں ہم ہر قدم پر اس کے محتاج ہیں۔ بغیر فکیٹر یوں کے ہماری ضروریات کیسے پوری ہوسکتی ہیں؟ مصنوعی کھاد اور کیڑے مار دواؤں کے بغیر زراعت کے کام کیسے چل سکتے ہیں؟ ایٹمی تجرباتی دھماکوں کے بغیر دنیا کی جنگوں کی تیاریاں کیسے مکمل ہوسکتی ہیں؟ مگر ان سب کا نتیجہ یہ ہو رہا ہے کہ انسان کے تحفظ کے لیے زمین کے گرد لپٹی ہوئی آکسیجن گیس کی تہہ کمزور پڑتی جارہی ہے اور ہم براہ راست تابکاری کی لپیٹ میں آ رہے

ہیں۔ پیچیدہ جلدی امراض اور کینسر کی وبا عام ہوتی جا رہی ہے۔ موسم بھی بے قابو ہو چلے ہیں۔'' (۷۰)

حجاب نے عصری آشوب کو ظاہر کرنے کے لیے اخباری رپورٹنگ کو بھی ناول میں شامل کیا ہے۔ یہ چیز حجاب کے اسلوب خاص میں نیا اضافہ ہے:

''تم نے اخبارات میں پڑھا ہوگا کہ نیاگرہ کے جنوب مشرق میں ایک بستی آباد تھی جہاں سات سو خاندان مع بچوں عورتوں اور اپنے رشتہ داروں کے آباد تھے۔ نیوکلیر کوڑے نے اس بستی اور اس کے بسنے والوں کو اجاڑ کر رکھ دیا۔۔۔ وہاں فیکٹریاں تھیں اور کیمیاوی اشیا تیار کی جاتی تھیں اور ان اشیا کا کیمیاوی کوڑا ایک نہر میں پھینک دیا جاتا تھا۔ کچھ عرصہ بعد وہاں کے باسیوں پر تشنج، تنگی نفس، سرطان، آنتوں کے پھوڑوں، جگر اور گردوں کی بیماریوں، عورتوں میں اسقاط حمل کے واقعات کا ایک طویل سلسلہ شروع ہو گیا۔۔۔ سائنس دانوں کے لیے ''نیوکلییئر کوڑا'' ایک لاینحل مسئلہ بن گیا ہے کہ اسے کہاں پھینکا جائے۔'' (۷۱)

بعد ازآں قرۃ العین حیدر نے اپنا 'فیملی ساگا' رقم کرتے ہوئے یہی اسلوب برتا اور کارِ جہاں دراز ہے میں ہر طرح کے حوالہ جات درج کر دیئے۔

پاگل خانہ میں دنیا کو پُرامن تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مثلاً دنیا میں کیا ہو رہا ہے اور کیا ہونے والا ہے؟ انسان کے کیا مسائل ہیں اور آئندہ اسے کس قسم کے حالات و واقعات کا سامان کرنا پڑے گا؟ نیز حجاب نے ٹھوس سائنسی معلومات پر ناول کی بنیاد رکھی۔ ڈاکٹر نذیر احمد لکھتے ہیں:

''حجاب امتیاز علی کا یہ ناول سائنس کی تخریب کاری پر اردو میں لکھی جانے والی اوّلین سنجیدہ تحریر ہے۔ مصنفہ نے اس موضوع کا خصوصی مطالعہ کیا ہے اور بطور ایک دیانت دار اور ذمہ دار اہل قلم کے ناول میں بیان ہونے والے مختلف سوانح کے بیان میں اپنی تحریر کو ہر قسم کے مبالغے سے روکا ہے۔'' (۷۲)

سائنس کے بنی نوع انسان پر جتنے احسانات ہیں حجاب انہیں تسلیم کرتی ہیں جیسے زراعت، طب، علم جراحی، جدید ٹیکنالوجی، ریڈیو، ٹیلی ویژن، مصنوعی سیّارے اور زُود اثر دروائیں۔ وہ ان سب کی افادیت کی بھی قائل ہیں لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ اس بات سے نالاں دکھائی دیتی ہیں کہ سائنس دانوں نے انسانی زندگی کے بنیادی مسائل یعنی بڑھاپے اور موت کی طرف توجہ نہیں دی۔ حجاب لکھتی ہیں:

''انسان اس علم و عمل کا خالق ہے اور سائنس اس کی مخلوق۔ خالق کا کام حکمرانی ہے اور مخلوق کا فرض تعمیل حکم لیکن سائنس پر اندھا دھند اعتماد کی وجہ سے عہد کہن کے وحشی اقوام کی طرح۔۔۔ انسان نے بھی سائنس کے آگے سر جھکا دیا اور اسے اپنا خدا مان لیا۔ اور خود اس کی مخلوق بن گیا پھر رفتہ رفتہ جب انسان کا ایمان اپنی اس تخلیق شدہ مخلوق سائنس پر مستحکم ہو گیا تو بے اختیاری میں اس نے سائنس کے تخریبی پہلوؤں کے ذریعے ملکوں اور قوموں کو تباہ کرنا شروع کر دیا۔'' (۷۳)

حجاب کا یہ ناول زندگی کے خوبصورت چہرے کو بدنمائی اور ہلاکت سے بچانے کی ایک مخلصانہ کوشش ہے۔ سیاستدانوں اور سائنس دانوں کی مشترکہ سازش سے اس خطہ ارضی پر بدامنی کا جو بیج بویا جا رہا ہے مصنفہ اس پر پریشان ہے۔ اس

ناول کو پڑھ کر حجاب کی یہ کرب ناک سوچ سامنے آتی ہے کہ عام آدمی اس ممکنہ تباہی کے احساس سے نابلد ہے۔ وہ یہ نہیں جانتا کہ تابکاری کے اثرات نے انسان، چرند پرند، نباتات اور سمندر کے پانی سبھی کو متاثر کیا ہے۔ دنیا اپنا قدرتی حسن کھوتی چلی جارہی ہے۔ہم نامعلوم طور پر فطرت سے اپنے رشتے منقطع کرتے جارہے ہیں اور ایٹمی دھماکے رکنے میں نہیں آرہے۔ ناول کی ہیروئن روحی کی سہیلی شوشوئی کہتی ہے:

''مجھے تو یہ پریشانی مارے ڈال رہی ہے کہ ہم کسی ایٹمی جنگ سے قبل ہی سورج سے نکلنے والی تابکاری کا لقمہ اجل بن جائیں گے۔'' (۷۴)

ڈاکٹر گار اگر فلسفے کا پاسدار ہے تو روحی فلسفے کی بحث کو مذہب کے دائرے میں لے آتی ہے۔ اس کے نزدیک مذہب میں فلسفہ سے زیادہ قوت موجود ہوتی ہے۔ مصنفہ کے نزدیک ادب ہی ایسی چیز ہی جو سائنس اور فلسفے دونوں کے درمیان نقطہ توازن پیدا کرتا ہے۔ اس کے ڈانڈے براہ راست ہماری زندگی اور انسانی وجود سے ملے ہوئے ہیں۔ وہ آج کل کی سیاست سے بھی سخت غیر مطمئن ہیں۔

حجاب نے پاگل خانہ میں جگہ جگہ الہامی کتابوں مثلاً تورات، زبور اور قرآن مجید سے اقتباسات نقل کیے ہیں، جس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ قاری بیشتر مقامات پر حجاب کے خیالات سے متفق ہوجاتا ہے: ''قرآن حکیم'' سے ایک اقتباس دیکھیے:

''...چاند پھٹ گیا، جب سورج لپیٹا جائے گا اور جب ستارے بے نور ہوجائیں گے اور جب ستارے جھڑنے لگیں گے، پھر جب آنکھیں پتھرا جائیں گی، انسان بھاگنے کی جگہ ڈھونڈے گا پر پناہ نہ ملے گی۔'' (۷۵)

یہ طے ہے کہ حجاب کی ناول نگاری رومانیت کے دائرے سے باہر نکل ہی نہیں پائی۔ یہ ان کا اصل تخلیقی جوہر ہے لیکن جہاں تک اس سائنسی فکشن کا تعلق ہے وہ حقیقت کا التباس (illusion) ضرور پیش کرتی ہے۔ انتظار حسین نے اس ناول کو 'پریشان روح کا سفر نامہ' قرار دیتے ہوئے لکھا ہے:

''یہ ناول ایک نسوانی روح کی کہانی ہے جو امن کی خواہاں ہے...امن کہیں نہیں پوری دنیا ایک کرب کے عالم میں ہے۔ انسان ہلاکت کی دہلیز پر کھڑا ہے۔'' (۷۶)

اپنے مخصوص اسلوب میں ایٹمی تباہ کاریوں کی جزئیات پر حجاب امتیاز علی نے خاصی محنت کی ہے۔ یہ الگ بات زیادہ تر ایکشن کی جگہ اسلوبیاتی سطح پر بحث و مباحثہ سے قصّے کو ظاہر کیا گیا ہے تاہم کرشن چندر اور محمد خالد اختر کی ایسی تحریروں کے برعکس طنز و مزاح کی جگہ سنجیدگی کا عنصر ہے اور امن کے سفر میں کئی مقامات پر ایسے واقعات بھی دکھائے گئے ہیں جو خوف کو بیدار کرتے ہیں۔ اس میں تاثیر حجاب کے مخصوص رومانی اسلوب نے پیدا کی:

''ہماری کشتی لہروں پر ڈگمگاتی چلی جارہی تھی، کوئی ملاح نہ تھا نہ کوئی منزل تھی۔ اس آفت زدہ مقام سے ہر آدمی جدھر سینگ سمائے ادھر بھاگا جارہا تھا کوئی کسی کا پرسان حال نہ تھا۔ نفسا نفسی کا عالم اور میدان حشر کا سماں تھا۔ زہریلی قاتل بھاپیں منہ کھولے تعاقب میں چلی آرہی تھیں۔ دھویں کی شکل گوبھی کے پھول جیسی تھی اور وہ فضا میں پھیلتا ہی جارہا تھا۔ اس سے محفوظ رہنے کے لیے ہر شخص بھاگا جارہا تھا۔ (۷۷)

اس اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ سائنس فکشن اپنے پڑھنے والوں کو اس دہشت ناک فضا میں لے جاتی ہے جو ہمارے تعاقب میں ہے۔ یوں سائنس کی تخریب کاری کے حوالے سے یہ ایک انتباہی (warning giving) ناول ہے۔

بنیادی طور پر یہ ناول صرف تین کرداروں کے گرد گھومتا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار روحی یہ نتیجہ اخذ کرتی ہے کہ امن دنیا کے کسی بھی خطے میں نہیں ہے۔ وہ سوچتی ہے:

''دراصل میرے ملک کے حالات خوفناک اور سنگین ہو رہے تھے۔ دن دھاڑے لوٹ مار، قتل وغارت گری، بچوں بوڑھوں جوانوں کا اغوا، آتش زنی، سنگ باری، اچانک حملے، جگری دوستوں کا بات بات میں جھگڑ پڑنا، بچوں کو قتل کر دینا، منطق کی بجائے چھرے کا استعمال کرنا، عبادت گاہوں اور عدالتوں کی تذلیل کرنا، سیاسی مسائل کو لا ینحل بنا لینا، بلا وجہ خودکشیاں کر لینا۔۔۔ ان روزافزوں جرائم اور عجیب وغریب غیر قانونی حرکات کو دیکھ کر مجھے یقین ہو گیا تھا کہ میرے ملک کے سارے لوگ پاگل ہو چکے ہیں۔''(۷۸)

اور پھر تلاش امن کے سفر کے آغاز ہی میں جب ہوائی جہاز کو رہزن اپنے قبضہ میں لے لیتے ہیں تو وہ ہوائی رہزن سے کہتی ہے:

''تو گویا تم اس وقت اپنی جبلت کے زیر اثر ہو۔ انسان کی وہ زبردست جبلی خواہشات اقتدار اور حصول ملکیت ہیں۔ اس وقت تم نے ہم پر اقتدار بھی حاصل کر لیا اور ہمیں اپنی ملکیت میں بھی لے لیا۔''(۷۹)

روحی کا کردار مصنفہ کا پرتو ہے اس لیے حجاب کا کہنا ہے:

''میں نے پاگل خانہ لکھتے ہوئے چار مذہبی کتابوں توریت، انجیل، زبور، قرآن پاک کا مطالعہ کیا۔''(۸۰)

روحی کا کردار عالمی منظر نامے اور کرۂ ارض پر ہونے والے مختلف سائنسی تجربات و واقعات کے حوالے سے لکھا گیا ہے۔ اس لیے اس کے ذریعے تقریباً تمام عالمی مسائل کو زیر بحث لایا گیا ہے۔ وہ ایک صلح کل کردار ہے اور اسی کردار کی مناسبت سے روحی کی سوچوں اور مکالموں کے لیے اسلوب وضع کیا گیا ہے۔ اس کردار کے تمام تر نظریات کا نچوڑ یہ ہے:

''اس کائنات میں انسان کی ذہانت سے زیادہ اور کوئی چیز خوبصورت نہیں۔۔۔ مگر میں صرف تعمیر کی قائل رہی ہوں تخریب کی نہیں۔ انسان کی سوچ خیر و شر کا مرکب ہوتی ہے۔''(۸۱)

اپنے متوازن اور معروضی انداز فکر کی وجہ سے ڈاکٹر گار پسندیدہ شخصیت کے طور پر سامنے آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ روحی جو اپنے وسیع مطالعہ کے باوجود ذہنی طور پر انتشار کا شکار رہے، ڈاکٹر گار کے بارے میں کہتی ہے:

''ڈاکٹر گار ان چند لوگوں میں سے تھا جنھیں دیکھ کر تحفظ کا احساس ہوتا تھا بلکہ یہ مبالغہ نہ ہوگا اگر میں کہوں کہ آسمان کی نیلی پناہ گاہ کے بعد بھی ایک ہستی تھی جو میرے لیے تحفظ کا باعث بنتی تھی۔''(۸۲)

اس ناول کے علاوہ ڈاکٹر گار کا کردار حجاب کے دیگر ناولوں مثلاً ظالم محبت اور اندھیرا خواب میں بھی خاندانی طبی مشیر کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اسے علم ہے کہ یہ سفر بے معنی ہے، امن نام کی چیز دنیا میں نہیں۔ وہ کہتا ہے:

''آج کل تلاش امن میں نکل بھاگنا ایسا ہی ہے جیسے کوئی چاہے کہ زمین کی جگہ آسمان اور آسمان کی جگہ زمین جا

لگے۔،،(۸۳)

پھر اس کردار کی خاصیت اس کا رومانوی مزاج بھی ہے۔ چنانچہ وہ عشق کے معاملے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے وہی رومانی اسلوب اختیار کرتا ہے جو حجاب کے افسانوں اور ابتدائی ناولوں میں ملتا ہے:

''پہلی شرط تو حسن ہے۔ اس کے علاوہ اور کئی چیزیں ہیں۔ ادائیں، مسکراہٹیں، نظر بازیاں، ذوق سلیم، شعریت، سخن فہمی۔،،(۸۴)

ناول میں چھوٹی چھوٹی چمکیلی آنکھوں، تنگ دہانے، شفاف چمکدار جلد، خوبصورت و ملائم بالوں والی ایک چینی لڑکی شوشوئی ہے جو فرانسیسی زبان اور تیراکی کی ماہر اور فلسفے کی طالب علم رہی ہے اس لیے اسی نقطہ نظر سے ہر چیز کو دیکھتی ہے:

''میں فلسفے کی طالب علم رہی ہوں۔ سقراط کو فلسفے میں اخلاقیات کا مضمون بہت پسند تھا۔ چنانچہ میرا خیال ہے کہ جب تک زمین اپنے مدار میں ٹکی رہے انسان کے کردار و اخلاق کو بھی اپنے فلسفے کے مدار ہی میں رہنا چاہیے۔ تا کہ دنیا کے ختم ہونے سے بہت پہلے آدمی اپنی نسل کو ختم نہ کر دے۔،،(۸۵)

حجاب اپنے تخیل کے زور پر منظر نگاری میں خوب کمال دکھاتی ہیں۔ اُنھوں نے اپنی رومانی نثر کو ایک خاص لے اور ایک بے مثال آہنگ سے آراستہ کر کے شاعری کے درجے پر پہنچا دیا ہے۔ نمونہ ملاحظہ ہو:

''اتفاق سے موسم اور دن بے حد خوبصورت تھا۔ فضا پر سکون تھی اور ماحول شاعرانہ۔ طویل اور مرمریں برآمدے۔ سامنے پھولوں سے لہلہاتا ہوا گلستان۔ کارنیشن اور موسمی گلاب کے سینکڑوں پھول سر اٹھائے نیلے آسمان کو تک رہے تھے۔ شاہ بلوط پر گہرے فیروزے رنگ اور زرد چونچوں والی مینائیں سیٹیاں بجا رہی تھیں۔ فوارہ اپنے آبی موتی بکھیر رہا تھا، جس پر کسی پرانے موسیقار کا ایک بُت نصب تھا۔ آسمان کا رنگ اس قدر نیلا تھا لگتا تھا آج سب کے سب نیل میں رنگے جائیں گے۔ میں نے یوڈی کلون سے غسل کیا اور تمام دوپہر صحن گلستان کے نیلے سوئمنگ پول کے پاس عشق پیچاں کی بیلوں میں بیٹھ کر ابن بطوطہ کا سفر نامہ پڑھتی اور سفر نامہ کی 'زیب داستان' سطور پر مسکراتی رہی۔ شوشوئی سمندری لہروں میں ڈبکیاں لگاتی ایک چینی شاعر 'لن شو' کی عشقیہ غزلیں گاتی رہی۔،،(۸۶)

منظر کشی کرتے وقت رنگوں، خوشبوؤں اور آوازوں کے علاوہ لفظی مصوّری سے ہماری آنکھوں کو ہی متوجہ نہیں کرتیں بلکہ سماعت پر بھی اثر انداز ہوتی ہیں۔ بیک وقت کئی حسیات پر اثر آفرینی کا یہ فن حجاب ہی سے مختص ہے۔ اُنھوں نے جس طلسماتی اور مافوق الفطرت ماحول کے پس منظر میں کہانیاں تخلیق کیں، وہ حقیقی دنیا سے تعلق رکھنے کے باوجود جداگانہ اور تخیلاتی جادوگری کی مثال ہے۔

ناول میں زوناش کا کردار محض اُس کے تذکرے سے مربوط ہے۔ اخباروں اور کتابوں سے لیے گئے خیالات کا بے عمل اظہار ان متنوع خیالات کے بیان کے حوالے سے اس ناول میں کئی ایک اسالیب بیان دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔

کرشن چندر ۱۹۵۲ء: جب کھیت جاگے، طوفان کی کلیاں، غدار، سڑک واپس جاتی ہے، دادر پل کے بچے،

چاندی کے گھاؤ، پانچ لوفر ایک حسینہ، برف کے پھول، میری یادوں کے چنار، مٹی کے صنم، ایک گدھے کی سرگزشت، گدھے کی واپسی اور گدھا نیفا میں کا رومانی، ترقی پسندانہ، فوٹو گرافک، طنزیہ ومزاحیہ علامتی اسلوب:

آزادی (۱۹۴۷ء) سے قبل کرشن چندر کے ترقی پسندانہ لیکن رومانی بیانیہ اسلوب میں لکھے گئے ناول :شکست (جنوری ۱۹۴۳ء) کے ساتھ بطور ناول نگار سامنے آئے تھے۔ جب کہ ۱۹۵۲ء میں ان کے اکٹھے دو ناول :جب کھیت جاگے اور طوفان کی کلیاں شائع ہوئے۔

ان دونوں ناولوں کے عنوانات سے ہی ان کے موضوعات اور اسالیب بیان کا پتا چل جاتا ہے۔ جب کھیت جاگے (۱۹۵۲ء) سے تلنگانہ کی کسان تحریک سے متعلق ترقی پسندانہ باغیانہ اسلوب، جب کہ طوفان کی کلیاں (۱۹۵۲ء) فسادات سے متعلق خون میں تر رومانی بیانیہ ہے۔

جب کھیت جاگی میں بائیس سالہ نوجوان کسان راگھوراؤ ہے جسے کسانوں کو متحد کرنے اور زمینداروں کی زمین چھیننے کے جرم میں پھانسی دی جانے والی ہے۔ اس لیے کہ انھوں نے حیدرآباد دکن کے نظام شاہی دور میں دس لاکھ ایکڑ زمین جاگیرداروں سے چھین کر آپس میں تقسیم کرلی تھی۔ نظام دکن کے کارندوں نے کسانوں کی عوامی تحریک کو کچلنے کی کوشش کی تھی اور کسانوں کی یہ تحریک اس وقت ناکام ہوئی جب کانگریس نے الیکشن میں کامیابی کے بعد آندھرا پردیش کے ظالم زمینداروں کو ان کی چھینی ہوئی زمین واپس لوٹا دی۔ یہ کسانوں سے غداری تھی۔ یہ ناول اس تحریک کے تمام پہلو سامنے لاتا ہے۔

راگھوراؤ کو اس کے باپ نے بتایا تھا کہ جاگیرداروں نے پہلے تو ان کے کھیت گروی رکھے اور بعد ازآں ہڑپ کر لیے۔ یہ تحریک اس کا فطری ردعمل تھا۔

تحریک کی ناکامی کے بعد راگھوراؤ گاؤں سے بھاگا اور شہر آکر دیکھا تو یہاں بھی ظلم واستحصال کا ویسا ہی نظام تھا، جس نے کسانون کو کرخت مزاج بنا دیا۔ مل مالکوں کے پالتو غنڈے مزدوروں پر ظلم کرتے تھے۔ یہ اسی کا نتیجہ تھا کہ وہ لوگ حکومت وقت سے بھڑ گئے۔ اس ناول کی خاص بات حالات و واقعات کے سبب نفسیات کے بدل جانے سے متعلق ہے۔ ناول میں ترقی پسندی کی لہر چل رہی ہے اور اسی کے مناسبت سے ترقی پسندانہ باغیانہ اسلوب ہے۔

کرشن چندر نے طوفان کی کلیاں (۱۹۵۲ء) ہی کے تسلسل میں تقسیم ہند کے موضوع پر مزید تین ناول غدار (۱۹۶۰ء)، مٹی کے صنم اور میری یادوں کے چنار لکھے۔ ان ناولوں میں کرشن چندر کی مثبت ترقی پسندانہ رومانویت ان کی انقلابی فکر سے ہم آہنگ ہو کر ایک زبردست قوت بن کر ابھرتی ہے۔ غدار کی کہانی بیج ناتھ کی یادداشتوں پر مبنی ہے، جو مغربی پنجاب کے ایک گاؤں لالہ پور کا باشندہ تھا۔ تقسیم ہند سے قبل پنجاب کے اس گاؤں کی اکثریت برہمنوں پر مشتمل تھی لیکن بھائی چارے کی فضا قائم تھی۔ ہندو مسلم بھائی چارے میں اس وقت تبدیلی دیکھنے کو ملی جب باہر کے مسلم فسادیوں نے گاؤں پر حملہ کر دیا۔ آزادی کے بعد بیج ناتھ نے ظلم اور نفرت کے یہ مناظر دیکھتے ہوئے کوٹلی (کشمیر) ہندوستان کی سرزمین کی طرف چلا گیا۔ اس نے ہندوؤں اور سکھوں کے ہاتھوں مسلمانوں کے قتل عام اور عورتوں کی بے حرمتی کے مناظر اپنے آنکھوں سے

دیکھے۔ بیج ناتھ کو اس کے ایک مسلم دوست ہی نے فسادیوں سے بچایا تھا اور ہندوستان سے نکل جانے میں مدد دی تھی۔ بیج ناتھ بہ مشکل اپنے آبائی گاؤں کوٹلی کشمیر پہنچ پایا۔ یہاں بھی ہندو مسلم فسادات کی خبریں موصول ہو رہی تھیں لیکن بیج ناتھ کا دادا اپنی آبائی زمین اور مکان چھوڑنے کے لیے راضی نہیں، کیونکہ اسے اپنے مسلم مزارعوں پر اپنی اولاد کی طرح بھروسہ تھا۔ آخر کار کوٹلی کشمیر پر بھی حملہ ہو کر رہا اور جنون اور بربریت کے سیلاب میں صدیوں پرانی وفاداریاں خاک میں مل گئیں۔ بیج ناتھ کا دادا، جسے اپنے مسلم مزارعین پر ناز اور اپنی بندوق کے نشانے پر گھمنڈ تھا، کتوں کے غول میں گھرے ہوئے تنہا باگھ کی طرح مارا گیا۔ بیج ناتھ چھپ چھپا کر دریائے راوی کے پل کی طرف جانے والے ایک شرنارتھی قافلے میں شامل ہو گیا۔ یہ لوگ پُل تک پہنچنے کے لیے بے قرار تھے اور مسلم علاقوں میں سے گزرتے ہوئے عدم تحفظ کا شکار۔ بعد ازآں یہ قافلہ مسلمانوں کے حملوں نیز بھوک اور بیماریوں کا شکار ہو کر روز بروز گھٹتا گیا لیکن بالآخر راوی کا پل پار کر کے محفوظ علاقے میں پہنچ ہی گیا۔ اس کے بعد کایا پلٹ گئی۔ وہ سارے کے سارے ہندو اور سکھ شرنارتھی، مقامی ہندو آبادی کے ساتھ مل کر پاکستان کی طرف ہجرت کرنے والے مسلمان مہاجرین کی بہنوں بیٹیوں کی بے حرمتی کر کے بدلہ لینے لگ گئے:

> ''میں نے سامنے سے کیو میں کھڑے ہوئے لوگوں کو گنا۔ مجھ سے آگے پچیس آدمی تھے، دیکھتے ہی دیکھتے میرے پیچھے پندرہ آدمی اور آ کے کھڑے ہو گئے۔ ''یہ کیو کب تک رہے گا؟'' میں نے اسی نوجوان سے پوچھا۔ ''جب تک وہ لڑکی مر نہیں جاتی!'' نوجوان نے جواب دیا۔ تھوڑی دیر تک تو میں کیو میں کھڑا رہا، لوگ باری باری آگے بڑھتے تھے پھر بھی کیو بہت لمبا تھا اور اس لڑکی کی چیخیں بڑی دلخراش تھیں... وے بھراوا...! میں تیری بھین آں! وے ویرا میں تیری بھین آں!''
> ''میں نے اپنے دونوں کانوں میں انگلیاں دے لیں اور وہاں سے بھاگ کھڑا ہوا۔''(۸۷)

کرشن چندر کے ہاں اس مکروہ انسانی فطرت کے بیانیہ کی شدّت اس سے قبل اور بعد میں لکھے گئے فسادات سے متعلق کسی ایک ناول میں بھی دیکھنے کو نہیں ملتی۔

۱۹۶۱ء تا ۱۹۶۶ء کی درمیانی مدّت میں کرشن چندر اپنے ناولوں میں بمبئی کی شہری زندگی اور فلمی دنیا کو موضوع بنانے لگے۔ ترقی پسندانہ رومانی بیانیے میں لکھے گئے ناول سڑک واپس جاتی ہے (۱۹۶۱ء) میں بمبئی کی زندگی میں پائی جانے والی غلاظت، معاشی اور جنسی استحصال اور سماجی بدعنوانی کو موضوع بنا کر یہ دکھایا گیا ہے کہ انسان کیسے مکروہ فطری جذبوں کے تابع ہو کر ناجائز کو جائز بنانے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ناول میں بمبئی کے فٹ پاتھ پر بسنے والے جیب کترے، مزدور، منشیات فروش اور طوائفیں ہیں۔ سرمایہ دارانہ نظام کے نتیجہ میں مفلوک الحال طبقے کی پست زندگی ہے اور کچھ اعلیٰ انسانی قدریں بھی زندہ ہیں۔ ناول میں کشمیر کی ایک لڑکی اور اس کے محبوب کو دکھایا گیا ہے، جو پڑھے لکھے ہیں اور حالات کے تھپیڑے کھاتے ہوئے بمبئی پہنچ گئے۔ راجو اور حرنا فٹ پاتھ پر بسنے والوں کی زندگی میں علم اور شعور پھیلانا چاہتے ہیں لیکن ناکام رہتے ہیں اس لیے کہ فٹ پاتھ والوں کی معاشی زندگی پر اس کا نقصان دہ اثر پڑا اور اس کا ردعمل فطری تھا:

> ''لکشمن نے بڑے تلخ لہجہ میں کہا... اگر اسے اسکول میں ڈالوں تو اس کے لیے چٹے کپڑے کہاں سے لاؤں۔ کتابیں، کاغذ، قلم دوات، تختی، الم غلم کون ماں کا پوت مجھے دے گا؟''(۸۸)

بمبئی کے فٹ پاتھ کے یہ باشندے غیر اخلاقی کام کرنے پر مجبور ہیں۔ ان کے بچے اسمگلنگ کرتے اور سینما کے ٹکٹ بلیک کرتے ہیں۔ بالآخر راجو اور حرنا مایوس ہو کر گاؤں واپس چلے جاتے ہیں۔ اس ناول کا ترقی پسندانہ رومانی اسلوب اور کردارنگاری تادیر یاد رکھی جائے گی۔

بمبئی ہی کی شہری زندگی سے متعلق کرشن چندر کا ناول :دادر پُل کے بچّے (۱۹۶۱ء) ایک فنتاسی ہے۔ ایک بھوکا شخص جو بی اے پاس ہے، ایک وقت کے کھانے کے عوض بھگوان کو دادر پُل پر مقیم نادار بچے دکھانے لے جاتا ہے۔ دادر پُل پر بچے ناجائز کاروبار کرتے ہیں۔ وہ گریجویٹ نوجوان بھگوان کو بتاتا ہے کہ اگر ڈاک خانے کے باہر بیٹھ کر ان پڑھ لوگوں کو خطوط لکھ کر دے گا تو بہ مشکل دس آنے یومیہ کما پائے گا جبکہ ایک سٹّہ کھلانے یا شراب اسمگل کرنے والا غیر تعلیم یافتہ لڑکا روزانہ دس روپے تک کما لیتا ہے۔ بھگوان یہ سن اور دیکھ کر انگشت بہ دنداں رہ جاتے ہیں۔ وہ نوجوان بھگوان کو بتاتا ہے:

> ''اخبار بیچنے سے لڑکیاں سپلائی کرنے تک ہر کام کرتے ہیں اور ایک کام کرنے کے لیے دس بچے بھاگ کر ہمارے پاس آنے کو تیار ہیں۔ دس بچوں کو پولیس پکڑ کر ریفارمیٹری میں بھیج دیتی ہے تو بیس اور آ جاتے ہیں۔ تم کو معلوم نہیں کتنی بے کاری ہے یہاں پر!'' (۸۹)

اس ناول میں سرمایہ دارانہ نظام کا تاریک رُخ دکھایا گیا ہے۔ مفلسی اور جہالت انسانوں کو ناواجب زندگی گزرنے پر مجبور کر رہی ہے۔ جس میں نیکی اور بدی میں تمیز نہیں اور اسی حوالے سے ناول کا ترقی پسندانہ کڑوا کسیلا بیانیہ دیکھنے کو ملتا ہے۔

کرشن چندر کا تحریر کردہ بمبئی سیریز کا ناول :چاندی کا گھاؤ (۱۹۶۴ء) بمبئی کی فلم انڈسٹری میں جنسی استحصال کی روداد ہے۔ بلبل اپنے ماں باپ کے دباؤ کے تحت فلمی ہیروئن بنتی ہے تو سب سے پہلے اس فلم کا ہیرو اس کی آبروریزی کرتا ہے اور اس سے شادی کر کے اسے ذریعہ آمدنی بنا لیتا ہے۔ بلبل فلم انڈسٹری کے جنسی درندوں سے بچنے کی کوشش تو کرتی ہے لیکن واپسی کے تمام راستے مسدود ہیں۔ اس کا برائے نام شوہر اس کی کوکھ میں پلنے والی اولاد کو نہایت سفاکی سے ختم کروا دیتا ہے، محض اس لیے کہ وہ چند سال اور خوبصورت رہے۔ اس ناول میں کئی ایک مقامات پر کرشن چندر نے اپنے ترقی پسند باغیانہ اسلوب میں انسان کی گھناؤنی فطرت کی بھرپور عکاسی کی ہے۔

ناول کے اختتام پر اسقاط حمل کے سانحے کے بعد بلبل نیم پاگل ہو کر اپنے معصوم بچے سے مخاطب ہوتی ہے:

> ''جانے اب تو کن اداس اور ویران راہوں میں تا ابد بھٹکے گا؟ اور بلک بلک کر اپنی ماں کا نام پوچھے گا؟ اے میرے بے چہرے والے بھوکے بچے آ جا، میرے کلیجے سے لگ جا، میرے ادھورے لعل۔'' (۹۰)

یہ ماں کی فطرت کی دلدوز جھلک ہے، جسے اسی جذبے کی مناسبت والے، خون سے تر اسلوب میں رقم کیا گیا ہے۔

اسی تسلسل میں ناول :پانچ لوفر ایک حسینہ (۱۹۶۶ء) بمبئی کے فٹ پاتھ پر جنم لینے والی ایک طوائف جمنا کی کہانی ہے جو اتفاقاً فلم انڈسٹری میں پہنچ جاتی ہے۔ ناول نگار نے فلم انڈسٹری کی گھناؤنی زندگی کو حقیقی اور فوٹوگرافک اسلوب میں پیش کیا ہے۔ ناول میں برتے گئے کرشن چندر کے اسلوب میں مکروہ انسانی فطرت کا رنگ بہت گہرا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار ایک مصوّر ہے، جسے ناول میں ''پینٹ ماسٹر'' کا نام دیا گیا ہے۔ اسی پینٹ ماسٹر کا بیان ناول کی بنیاد ہے۔ اس

کے حقیقت پسندانہ بیانیے کا رنگ دیکھیے:

(i) ''سالا تم کس دنیا میں رہتا ہے؟'' سیٹھ جانی نے مجھے بیزار کن نفرت سے دیکھتے ہوئے کہا۔ ''تم مجھ کو ایک چٹے دھندے کا نام بتاؤ جو کالے کے بنا چلتا ہو۔ بس ایک چٹے دھندے کا نام۔۔ تو میں تمہارے پیشاب سے اپنا شیو کرلوں گا۔''

(ii) ''رسید کے بغیر میں آپ کو اس کی بھی اجازت نہیں دوں گا۔'' میں نے غور لہجے میں اسے جواب دیا۔ ''میرا پیشاب کوئی داڑھی صاف کرنے کا صابن نہیں ہے۔ وہ حیرت سے میرا منھ دیکھنے لگے۔''(۹۱)

سرمایہ دارانہ نظام میں آئیڈیلزم اور ایمانداری کی کوئی گنجائش نہیں۔۔۔ پینٹ ماشٹرفٹ پاتھ کے میلے کچیلے اور بھوکے ننگے باسیوں کے درمیان زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے۔ اس لیے کہ اس کی مادی ترقی کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ اس کی ایمانداری ہے۔ وہ بھوکا رہ سکتا ہے مگر سمجھوتہ نہیں کرسکتا۔

بمبئی کی زندگی لکھ لینے کے بعد کرشن چندر کے ناولوں میں سوانحی عنصر دیکھنے کو ملا۔ برف کے پھول (۱۹۶۱ء)، میری یادوں کے چنار (۱۹۶۲ء) اور مٹی کے صنم (۱۹۶۴ء) کرشن چندر کے سوانحی ناول ہیں۔

ناول برف کے پھول ۱۹۶۱ء میں شائع ہوا۔ کشمیر اور کرشن چندر کی سوانح کے حوالے سے ناول میری یادوں کے چنار (۱۹۶۲ء) کو بھی اس ناول کے ساتھ ملا کر پڑھنا چاہیے، جس سے میری یادوں کے چنار میں شامل سوانحی رنگ ماند پڑ جائے گا اور کرشن چندر کی انسان دوستی کے ساتھ اُن کی ترقی پسندانہ فکر اور اُن کا اسلوب مزید واضح ہو کر سامنے آئے گا۔ برف کے پھول میں کشمیری جاگیرداروں کے مظالم اور عام باشندوں کی مفلسی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہاں ایک طرف زینب اور ساجد کی محبت ہے تو دوسری طرف ایک دولت مند بوڑھا زمیندار خان زمان ہے جو دو دلوں کے درمیان دیوار بنا کھڑا ہے۔ محبت اور دولت کے ان دو پلڑوں کے بیچ محبت ہار جاتی ہے۔ جواں سال زینب کو اس کے باپ کی عمر کے بوڑھے خان زمان کے ساتھ باندھ دیا جاتا ہے، صرف اس لیے کہ زینب کا باپ وادیٔ کشمیر کا ایک غریب بڑھئی تھا، جس کی زمین خان زمان نے ہتھیا لی تھی۔ خان زمان کی ہوس پرستی سے بچنے کا واحد طریقہ ساجد کے ہمراہ فرار ہو جانا تھا۔ اس کے بعد زینب اور ساجد کے مکالمے ملاحظہ ہوں:

''یہ جہلم کے پانیوں کی آواز ہے!'' ساجد خوشی سے بولا۔ ''اگر اس وقت موسم کھلا ہوتا تو ہمیں یہاں سے کوہالے کا پل اور جہلم کا دریا اور جہلم کے پار کا علاقہ اور کوہ مری کی طرف جانے والی سڑک بھی نظر آجاتی۔''

''سچ؟'' زینب مسرت بھرے لہجہ میں بولی۔ ''ابھی تھوڑی دیر بعد تم خود اپنی آنکھوں سے دیکھ لوگی۔ پل پار کر کے میں تمہیں موٹر میں بٹھا کر مری لے چلوں گا اور وہاں سے راولپنڈی۔ یہاں بڑے بڑے بازار ہیں اور سنا ہے وہاں کوئی کسی کا مالک نہیں اور کوئی کسی کو بے قصور گولی نہیں مار سکتا اور کوئی کسی کے پیار کا گلا نہیں دبا سکتا۔ میں تمہیں اس شہر میں لے چلوں گا اور وہاں دونوں میاں بیوی کی طرح ہنسی خوشی رہیں گے۔ غریب رہیں گے، مگر محنت مزدوری کر کے عزت کی زندگی بسر کریں گے۔''(۹۲)

لیکن یہ خواب پورا نہیں ہوتا اور دونوں کو گولی مار کر موت کی نیند سلا دیا جاتا ہے۔ ناول میں منظر نگاری کی صورت فطرت کا حسن کرشن چندر کے خوبصورت رومانی اسلوب میں نکھر کر سامنے آیا ہے۔

سوانحی ناول میری یادوں کے چنار (۱۹۶۲ء) کرشن چندر کے بچپن کی یادوں پر مبنی ہے۔ وادیٔ کشمیر، جہاں کرشن چندر کے والد ڈاکٹر تھے۔ اس ناول میں کشمیری راجاؤں کے مظالم اور وہاں پر موجود طبقاتی درجہ بندی کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ کشمیر میں سیاسی تحریکوں کی ہوائیں کم کم ہی چلتی تھیں لیکن کانگریس اور مسلم لیگ کا نظریاتی اختلاف کشمیر کی فضا کو بھی آلودہ کر گیا۔ مقامی اسکول کا ہیڈ ماسٹر بہادر خاں، جس کو ڈاکٹر صاحب نے تعلیم اور وظیفہ دلوا کر اس عہدے تک پہنچایا تھا، لاہور گیا تو مسلم لیگ اور دوقومی نظریے کا بیج لے کر واپس آیا اور آپس میں بحث مباحثے شروع ہو گئے۔ نوبت ہنگامہ آرائی تک پہنچی۔

کچھ مدّت بعد بہادر خان کشمیری راجہ کے عتاب کا شکار ہوا۔ اس پر گولی چلائی گئی، لیکن وہ بچ گیا اور زخمی ہو کر دوبارہ اسی ڈاکٹر کے پاس پہنچا جس کے احسانات کو بھول کر وہ سیاست سے متعلق ڈاکٹر سے الجھ پڑتا تھا۔ فرشتہ صفت ڈاکٹر نے اس سے بدلہ لینے کی بجائے اس کو ریاست کی حدود سے باہر نکلوا کر بچا دیا۔ یوں کشمیر کے راجہ کا قہر ڈاکٹر صاحب پر نازل ہوا اور ریاستی ملازمت، بنگلہ، ملازموں کی فوج اور ذاتی سامان کی قربانی دے کر انہیں کشمیر سے ہجرت کرنا پڑی۔ یاد رہے کہ اس ڈاکٹر کے کردار میں کرشن چندر کے والد ڈاکٹر گوری شنکر چوپڑہ چھپے بیٹھے ہیں۔ کرشن چندر کے اسلوب کی بنیاد ترقی پسندانہ سوچ اور ان کی انسان دوستی اور امن پسندی ہے۔ جس کا لازمہ تھا کہ وہ حقیقت پسندی سے بھی کام لیتے اور کھری فطرت نگاری بھی کرتے ہیں۔

ناول مٹی کے صنم (۱۹۶۶ء) کرشن چندر کے آبائی وطن کشمیر میں ان کے بچپن و نوجوانی کے سنہرے دنوں کے تذکرے پر مبنی ہے۔ کرشن چندر نے اس ناول میں بھی کشمیر اور پنجاب میں آزادی (۱۹۴۷ء) سے قبل کی مذہبی رواداری، اتحاد اور بھائی چارے کی فضا کی بازآفرینی کی ہے۔ یہاں روزنامچہ کی شکل میں مصنف کی ان دنوں کی یادداشتیں پڑھنے کو ملتی ہیں جب فسادات اور ہجرت کا سلسلہ ابھی شروع نہیں ہوا تھا۔ کرشن چندر کے آبائی وطن کشمیر پر ڈوگرا راج تھا لیکن کشمیر کے ناخواندہ اور مفلس لوگ ان دنوں امن و آشتی کی زندگی بسر کرتے تھے۔ بعد ازآں متعصّبانہ مذہبی تحریکات اور تنگ نظری کی لہر ان تک پہنچی، جس نے ان کے معصوم ذہنوں کو آلودہ کیا اور مذہب کے نام پر فسادات شروع ہو گئے، جو ترک وطن کا باعث بنے۔

اس چھوٹے سے شہر ''مہنڈر'' میں ہندو مسلم دوستوں کی منڈلی کو نظر لگ گئی۔ دو دوستوں کے بیچ ہونے والا مکالمہ، جو شاندار رومانی اسلوب کا نمونہ ہے، ملاحظہ ہو:

> ''بس... اب یہاں سے میرا تمہارا راستہ الگ ہوتا ہے۔ آج کے بعد میں تم سے کبھی نہیں ملوں گا۔ آج سے میرے تمہارے درمیان کوئی چیز مشترک نہیں رہی۔ آج سے میرا تمہارا ناطہ ٹوٹ گیا۔''
>
> ''تو کیا ہوا؟'' میں نے ایک تلخ مسکراہٹ سے اس سے کہا۔ ''کبھی چاند بھی ہماری زمیں کا ایک حصّہ تھا اور وہ ٹوٹ کر ہم سے الگ ہو گیا تو کیا ہوا۔ ہم زمین کے لوگ آج بھی چاند سے پیار کرتے ہیں۔''

اس نے کوئی جواب نہ دیا۔ وہ گھوڑے کو ایڑ لگا کے پل پر لے گیا۔ میں پُل کے اس پار ہی کھڑا رہا۔ وہ میری طرف پیٹھ کیے گھوڑے پر سوار، پُل کی دوسری طرف جانے لگا۔ تیس برس بعد آج بھی میرے ذہن میں علی محمد کی وہی تصویر نظر آتی ہے ۔وہ مجھ سے پیٹھ موڑے پُل کی دوسری طرف جا رہا ہے۔

شاید جس روز علی محمد بجیرے کے پُل کے اُس پار چلا گیا تھا، اس روز پاکستان بنا تھا۔''(۹۳)

یوں پاکستان کے قیام کے ساتھ ہی وہ چھوٹی سی جنت اجڑ گئی جس میں ہندو مسلم سب کا مرکز نگاہ حاجی پیر کا مزار تھا، جہاں ہندو مسلم سبھی منتیں مانتے تھے۔ ایک ہی چشمے کا پانی پیتے تھے۔ کرشن چندر کے اسلوب میں نوسٹلجیا ملاحظہ ہو:

''اس زمانے کے مہنڈر میں ریڈیو نہیں تھا۔ ریل، موٹر، تانگہ تک نہیں تھا لیکن لوگ خوش تھے۔''(۹۴)

اس ناول میں کرشن چندر نے اپنے بچپن اور لڑکپن کو یاد کیا ہے اور ان کے طاقتور نوسٹلجیا نے فطرت انسانی کی خوبصورت نقش گری کی ہے۔ کرشن چندر کا اپنے جگری دوست، علی محمد کے ساتھ اس روز پل پر کھڑے کھڑے جو رشتہ ٹوٹا تو پھر دوبارہ نہ جُڑ سکا۔ یہ علامت ہے، مشترکہ تہذیب کے بکھر جانے کی۔ اس یادیاتی اسلوب کی منظر نگاری میں بھی علامتی اشارے موجود ہیں جو امن کے خواہاں ہیں۔

کرشن چندر نے ان ناولوں کے علاوہ بہت سے کمرشل ناول لکھے جیسے طوفان کی کلیاں (۱۹۵۱ء)، ایک گرجا ایک خندق، دل کی وادیاں سو گئیں (۱۹۵۶ء)، آسمان روشن ہے، صبح ہوتی ہے، ایک عورت، ہزار دیوانے (۱۹۵۷ء)، باون پتے، ایک وائلن سمندر کے کنارے، (۱۹۶۱ء)، درد کی لہر، اس کا بدن، میرا چمن، کارنیوال، بورین (۱۹۶۳ء)، تاش کا کھیل، پہلا پتھر، ہانگ کانگ کی حسینہ، زرگائوں کی رانی، کاغذ کی نائو، لندن کے سات رنگ، مالا رانی، جنت اور جہنم (۱۹۶۴ء)، دل کی وادیاں سو گئیں (۱۹۶۵ء)، فٹ پاتھ کے فرشتے اور محبت بھی قیامت ہے (۱۹۷۷ء) لیکن اسلوب کے حوالے سے ان میں کوئی نیا پن نہیں، البتہ کرشن چندر کے تین ناول :ایک گدھے کی سرگزشت (۱۹۶۱ء)، گدھے کی واپسی (۱۹۶۲ء) اور گدھا نیفا میں (۱۹۶۴ء) فنتاسی ہونے کے حوالے سے اہم ہیں۔ ان تینوں ناولوں میں سرمایہ دار کی ہوس زدگی، سیاست دانوں کی مکاری، نام نہاد ادیبوں اور دانشوروں کی جہالت، تنگ نظری اور افسر شاہی کی مکاری اور کرپشن کو طنزیہ انداز میں نمایاں کیا گیا ہے۔ گدھا اپنے مالک رامو دھوبی کی وفات کے بعد دہلی کے سرکاری دفاتر کے چکر کاٹتا ہے تو اس کا سابقہ کج بحثی کرنے والے کلرکوں اور اونگھتے ہوئے چپراسیوں سے پڑتا ہے جو سب کے سب رشوت خور ہیں۔ بعد ازآں گدھا بیوروکریٹس اور تاجروں کے ہتھے چڑھ جاتا ہے جو اس کی مدد سے کوٹے اور ٹھیکے حاصل کرتے ہیں۔ گدھے کو پتا چلتا ہے کہ تاجروں نے سرکاری افسران کو پھانسنے کے لیے کئی کئی نوجوان اور حسین بیویاں پال رکھی ہیں، 'سوشل کانٹیکٹ' ایسی ہی بیویاں کہلاتی ہیں جو بوڑھی ہوجانے پر گمنامی کے گڑھوں میں دھکیل دی جاتی ہیں۔

اس سلسلہ وار فنتاسی میں کرشن چندر کے تخلیق کردہ علامتی کردار : گدھے کو پتا چلتا ہے کہ:

''اُن میں سے کوئی تو 'سیمنٹ گرل' کہلاتی تھی جس نے اپنے خاوند کو سیمنٹ کا پرمٹ لے کر دیا تھا کوئی 'آئرن گرڈ گرل'

کوئی 'پیپر گرل' تھی تو کوئی 'ہیوی مشینری گرل'۔ ایک سیٹھ نے تابڑ توڑ سات شادیاں کی تھیں۔ صرف اس ایک بات سے پتہ چلتا تھا کہ اس سیٹھ کا دھندا کتنا پھیلا ہوا تھا۔'' (۹۵)

فنتاسی کی تکنیک میں لکھا گیا ناول :گدھے کی سرگزشت، شمع دہلی (۱۹۶۰ء) میں قسط وار شائع ہوا تھا۔ اس کے بعد گدھے کی واپسی (۱۹۶۲ء) بھی اسی سلسلے کی کڑی تھی۔ اس سلسلہ وار ناول میں گدھا بمبئی میں دکھایا گیا ہے، جہاں وہ کچھ دن سٹہ بازوں اور شراب خانوں کے مالکوں کی خدمت کرتا ہے اور آخر میں ایک سائنسدان کے تجربات کا نشانہ بنتا ہے، جو بھوک مٹانے والا انجکشن بنا رہا ہے۔ معلوم ہوا کہ سائنس کس طرح سرمایہ داروں کی مددگار اور حاشیہ دار بن گئی۔ آخر میں گدھا نیفا میں (۱۹۶۴ء) تک پہنچ کر یہ ناول اختتام پذیر ہوا۔ ناول میں بدفطرت انسانوں کا خوب پول کھولا گیا ہے۔

ایک گدھے کی سرگزشت، گدھے کی واپسی اور گدھا نیفا میں ان تین الگ الگ جلدوں پر مشتمل علامتی ناول میں کرشن چندر کا اسلوب طنزیہ اور مزاحیہ ہے۔ لیکن انھوں نے طنز و مزاح کے پردے میں تیز دھار نشتر چلائے ہیں۔

آخری دور میں کرشن چندر کے ناولوں کے حقوق الہ آباد، بھارت کے ایک پبلشر کے پاس تھے۔ معلوم ہوا کہ سمن پرکاش، الہ آباد کے پاس اب بھی کرشن چندر کے دو غیر مطبوعہ ناول: بمبئی کی شام اور ایک گلمرگ کا گمنام موجود ہیں، جو کسی وقت بھی شائع ہو سکتے ہیں۔ (۹۶)

ابراہیم جلیس ۱۹۵۴ء : دو ملک ایک کہانی کا صحافیانہ اسلوب:

۱۹۵۲ء میں لکھے گئے کرشن چندر کے دو قابل ذکر ناولوں جب کھیت جاگے اور طوفان کی کلیاں کے بعد نثار عزیز بٹ کے ناول :نگری نگری پھرا مسافر (۱۹۵۶ء) تک چار سالہ مدت میں کوئی قابل ذکر ناول سامنے نہیں آیا، سوائے مشہور ترقی پسند ادیب ابراہیم جلیس کے ایک سوانحی ناول :دو ملک ایک کہانی (۱۹۵۴ء) کے، جو ایک طرح سے ان کی حیدرآباد (دکن) سے پاکستان ہجرت اور زوال حیدرآباد کی روداد ہے۔ اس میں حیدرآباد (دکن) کے مجاہد سید قاسم رضوی کی ولولہ انگیز سپہ گری اور مکر و فریب کے شاہکار نظام دکن کی چہرہ نمائی کی گئی ہے۔ سرکاری فوج کے کمانڈر انچیف کی غداری نے مجاہد اعظم قاسمی رضوی کے سارے منصوبوں پر پانی پھیر دیا اور آزادی (۱۹۴۷ء) کے بعد جس ہندوستانی ریاست حیدرآباد (دکن) نے پاکستان کے ساتھ الحاق کر رکھا تھا، وہاں بھارتی پولیس نے داخل ہو کر قبضہ کر لیا۔ اس پولیس ایکشن کے بعد شہر کے مسلمان گھرانوں پر کیا قیامت ٹوٹی اس کا بیان دو ملک ایک کہانی کے صفحات پر دکھائی دیتا ہے، لیکن صحافیانہ اسلوب میں ناول میں بتایا گیا ہے مسلمان لڑکیوں نے اپنی ناموس کی حفاظت کے لیے حیدرآباد کے سارے کنویں بھر دیئے۔ ابراہیم جلیس کے ایک پڑوسی حمید خان نے اپنی سولہ سالہ معصوم بیٹی جمیلہ کو اپنے ہاتھوں زہر کا پیالہ پینے پر راغب کیا۔ ابراہیم جلیس نے لکھا ہے کہ یہ سارا کچھ نظام دکن کی غلط پالیسی کی وجہ سے ہوا۔ نظام دکن نواب سر میر عثمان علی خاں کی تقریر کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا گیا ہے:

''ٹھیک آٹھ بجے۔۔۔نواب سر میر عثمان علی خان نظام الملک آصف جاہ سابع شہر یار دکن و برار خلد اللہ و مملکتہ و سلطنتہ، اپنی

باسٹھ سالہ بوڑھی اور مکروہ آواز میں اپنی پیاری رعایا کو مخاطب فرمانے کی عزت حاصل فرما رہے تھے:

''پچھلے چند مہینوں میں قاسم رضوی ہٹلری ہتھکنڈوں سے میری ریاست پر قابض ہو گیا تھا اور اس نے میری عزیز رعایا پر بے انتہا مظالم ڈھا رکھے تھے۔ میں ہندوؤں اور مسلمانوں کو اپنی دو آنکھیں سمجھتا ہوں۔ اس لیے میں نے ہندوستان کی فوجی امداد طلب کی۔ قاسم رضوی میری سلطنت کو اسلامی مملکت اور جنوبی پاکستان بنانا چاہتا تھا مگر یہ اسلامی ریاست کیسے بن سکتی ہے جبکہ یہاں تیرہ فیصد مسلمان اور چھیاسی فی صد ہندو بستے ہیں۔''(۹۶)

ابراہیم جلیس کا یہ ناول موضوع کے حوالے سے تو یقیناً اہم ہے لیکن ناول کے اسلوب میں کوئی نیا پن نہیں۔ صحافیانہ اسلوب میں خبر بنانے کی طرز پر پورا ناول لکھا گیا ہے۔

نثار عزیز بٹ ۱۹۵۶ء: نگری نگری پھرا مسافر، نے چراغ نے گُلی اور کاروانِ وجود کا وجودیت سے متعلق حصولِ سکون وثبات اور نوشتہ دیوار سے متعلق فلسفیانہ اور علامتی اسلوب۔

نثار عزیز بٹ کے تین ناول نگری نگری پھرا مسافر، نے چراغ نے گلی اور کاروانِ وجود منظر عام پر آئے اور فلسفہ وجودیت کے بیان سے متعلق منفرد فلسفیانہ اسلوب اور مواد کے اعتبار سے غیر معمولی اہمیت حاصل کر گئے۔ پہلا ناول نگری نگری پھرا مسافر (۱۹۵۶ء) سفر نامہ نما ناول ہے۔ ایک ایسی من موجی لڑکی کا خارجی اور باطنی سفر، جو من کے اندر اور باہر دونگریوں کی مسافر ہے۔

ہیروئن افگار، نگری نگری پھرا مسافر کا محوری کردار ہے، جسے نثار عزیز بٹ نے اپنے فلسفیانہ اسلوب خاص کے ساتھ ایک ناقابل فراموش کردار بنا دیا ہے۔ اس کے بچپن سے لے کر جوانی تک کے حالات اور مخصوص نفسیاتی رویے قاری کے لیے دلچسپی ہی نہیں حیرانی کا سبب بھی ہیں۔

انتہائی رومان پرست لڑکی افگار، جو منصور سے محبت کرتی ہے لیکن عشق میں جدائی کی کسک برقرار رکھنے اور اپنے جذبہ عشق کو ابدی بنانے کے لیے اس سے شادی نہیں کرتی۔ وہ اس قدر سیمابی مزاج کی حامل ہے کہ مختلف اوقات میں مختلف مردوں کو اپنی طرف ملتفت تو کرتی رہتی ہے لیکن کسی ایک کے ساتھ بھی کامیاب زندگی بسر نہیں کر پاتی اور آخر میں یکہ وتنہا رہ جاتی ہے۔ ناول کے بقیہ سبھی کردار افگار کی شخصیت کے گرد گھومتے ہوئے نظر آتے اور افگار کے کردار کے خدوخال نمایاں کر کے غائب ہو جاتے ہیں۔ اجیارا، دردانہ، نور یا فریدہ کے نسوانی کردار ہوں یا چچا مراد، وحید بھائی، ڈاکٹر زبیری، نوین یوسف، منصور اور عرفان کے مردانہ کردار، ان سب کا قطبی ستارہ افگار ہی ہے۔ نثار عزیز بٹ نے افگار کے ذہنی رویوں اور نفسیاتی الجھنوں کے پیش نظر نوشتۂ دیوار سے متعلق ایک ایسا فلسفیانہ اسلوب وضع کیا ہے جس کے تحت ایک ایسا کردار تخلیق ہو گیا ہے جو جسمانی طور پر تو ہے غیر صحت مند، مگر ذہنی طور پر انتہائی انٹلیکچوئیل ہے۔ یوں افگار کے احساسات اور جذبات کو ظاہر کرنے کے لیے بار بار اس کے زیر مطالعہ رہنے والے ادیبوں اور دانشوروں کے حوالے سامنے آتے ہیں، مثال دیکھیے:

''کچھ جسم کی کمزوری اور نامناسب خوراک نے اس کی قوت مقابلہ کو اس حد تک زیر کر لیا تھا کہ اسے سخت قسم کا انفلوئنزا ہو

گیا۔اور بخار میں جلتی ہوئی وہ ساری جذباتیت بھول کر خوفزدہ نظروں سے مستقبل کی راہ دیکھنے لگی۔ بیماری کے دوسرے حملے کا ڈر۔ڈر نہیں دہشت۔اس کی حالت اب اس راہ گیر کی تھی جو چلتے چلتے غلاظت کے عمیق گڑھے میں گر گیا ہو اور نکلنے کی جدو جہد میں انچ درانچ پھلستی دیواروں کو ناخنوں سے کرید کرید کر جب غلاظت میں لتھڑا ہوا اوپر پہنچے تو جسم خود آلائشوں سے اتنا پھسلنا ہوجائے کہ اوپر پہنچنے پر بھی اسے واپس گھسیٹنے پر مصر ہو۔اسے کیٹس اور سٹیون سن کے آخری دنوں کا خیال آجاتا۔ مایوسی،تنہائی اور ذلت آخری درجے تک پہنچ کر بذاتِ خود فن کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں۔''(۹۷)

قدرتِ خداوندی کے نظام میں مجبور ومحکوم انسانی فطرت کی پیچیدگی دکھانے کے لیے جو اسلوب اختیار کیا گیا ہے، اس کی ایک مثال ملاحظہ ہو:

''پھر اچانک اسے ٹالسٹائی کے لیے دکھ ہوا۔ دولت،عیش اور آرام کی گود میں پلا ہوا یہ شخص اپنے ذہن سے فرار حاصل کرنے کو غور وفکر کی آسان ترین راہیں ڈھونڈنے پر فطرتاً مجبور تھا۔''(۹۸)

نثار عزیز بٹ کا دوسرا ناول نے چراغے، نے گُلی بھی فلسفہ وجودیت سے متعلق ہے۔ یوں پہلے ناول سے دوسرے اور اس کے بعد تیسرے ناول:کاروانِ وجود تک آتے آتے ناول نگار اس فلسفے کی اتھاہ گہرائیوں تک پہنچ گئیں۔افسوس!نثار عزیز بٹ پر قرۃالعین حیدر کے اسلوب کی تقلید کا الزام عائد کیا گیا۔جب کہ نثار عزیز بٹ خالصتاً وجودی ناول لکھ رہی تھیں اور قرۃالعین حیدر تاریخ اور وقت کے تناظر میں انسان کی جہد مسلسل کا مظاہرہ کر رہی تھیں۔نثار عزیز بٹ کا ناول :کاروانِ وجود (۱۹۸۰ء) وجودی تناظر میں سارہ اور ثمر کے فلسفیانہ مباحث پر مبنی ہے،ان متمول کرداروں کے سامنے کوئی فوری مسئلہ نہیں، البتہ وہ بنیادی ضروریات کی بہ آسانی تکمیل ہوجانے کی بنا پر مستقل اکتاہٹ کا شکار ہیں۔اسلوب احمد انصاری کا کہنا ہے:

''ثمر کی وہ فطری جنسی جبلتیں جو امریکہ جانے سے پہلے عقل وخرد اور حزم واحتیاط کے سخت پہرے تلے ڈھکی چھپی تھیں اور امریکہ میں عارضی قیام کے دوران اور میشل سے آنکھیں لڑ جانے کے بعد سوتے سے جاگ اٹھی تھیں،اب رضا جیسے گرگ باراں دیدہ سے تصادم اور اس کی مستقل گھیرا گھیری کے سبب ایک حد تک مشتعل ہو جاتی ہیں۔ وہ رضا کی پینگوں اور لگاوٹوں کے مظاہرے کے خلاف بہت دیر تک مزاحمت نہیں کر سکتیں اور چاہے یہ ایک طرح کا قول محال پر مبنی paradoxical بیان ہی کیوں نہ معلوم ہو،لیکن واقعہ یہ ہے کہ وہ محبت نہیں، بلکہ نفرت کے جذبے کے ماتحت اس کے سامنے ہتھیار ڈالنے پر اپنے آپ کو مجبور پاتی ہے۔''(۹۹)

۲۰۲۰ء میں انتقال کر جانے والی نثار عزیز بٹ کا تعلق چونکہ صوبہ سرحد(حال :صوبہ خیبر پختونخواہ) سے تھا اس لیے اس ناول کا منظر نامہ دیکھا بھالا ہے۔یوں شمال مغربی سرحدی صوبے کی تاریخ،سیاست اور تہذیب وتمدن کا تذکرہ فطری پور پر ناول کا حصّہ بنا ہے۔نے چراغے نے گلی میں آزادی کی لہر،سائمن کمیشن اور سول نافرمانی کی تحریک سے لے کر برصغیر کی تقسیم تک کے حالات کو پیش کیا گیا ہے۔جنگ عظیم اوّل کے بعد روس میں سرخ انقلاب کی لہر اُٹھی جس نے برطانوی ہند پر بھی سیاسی اثرات مرتسم کیے۔ان تمام سیاسی وسماجی تبدیلیوں کا احوال ناول میں موجود ہے،جس نے ناول کو کسی قدر بوجھل بنا دیا ہے۔مثلاً ملکہ الزبتھ اوّل اور ۱۶۸۸ء کے انگلستان کے سیاسی انقلاب کے طویل بیان کا ناول کے مرکزی خیال کے ساتھ

کوئی تعلق دکھائی نہیں دیتا۔ ناول میں زمانی پھیلاؤ بھی زیادہ ہے، جو تاریخ کے مطالعے پر دال ہے لیکن ناول اور تاریخ کے فرق کو روا نہیں رکھا گیا۔ تاہم یہ ناول تین نسلوں کی کہانی ضرور ہے جو خانم اور حبیب اللہ خاں کے پوتے اور پوتیوں سراج اور سارہ (جو مسلم گرلز کالج کے طالب علم ہیں) تک چلی آتی ہے۔ سراج، مسلم لیگ کا سرگرم کارکن ہے جب کہ اس کی بہن سارہ کانگرسی ہے۔ ہندوستان کی تقسیم کا تاریخی فیصلہ اور ہندو مسلم فسادات اسی آخری نسل کے عہد میں رونما ہوتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ نثار عزیز نے صوبہ سرحد میں تحریک آزادی کو قلم بند کرنے کے لیے قلم اٹھایا۔ مناظر فطرت کا بیان ان کے فلسفیانہ وجودی اسلوب میں خوب بیان ہوا ہے:

> ''سرن ندی کی تہ میں بچھے ہوئے تہ در تہ کنکر تھے۔ چیڑھ کے بلند قامت اور گرانڈیل درخت دونوں طرف اُبھری چٹانوں سے جھک کر اسے مترنم نظروں سے دیکھ رہے تھے اور ندی کے سرعریانی کا لمس اس کے ساکت سفید پاؤں پر سرد مہر اور بے التفات تھا، جس پتھر پر کچھ دیر پہلے اس نے نماز پڑھی تھی وہ بھی بے جان اور مردہ پڑا تھا۔ سامنے پہاڑی پر چرواہا بچہ اپنی بکری کے پیچھے بھاگتا ہوا فضا کے پریشان کن تاثر کو گہرا کر رہا تھا۔ افگار کو یوں محسوس ہوا جیسے آسمان نیچے اتر رہا ہو۔'' (۱۰۰)

سماجی مطالعے اور انسانی نفسیات کے حوالے سے ناول کے کچھ کردار توجہ طلب ہیں، مثلاً جمال افروز جو تعلیم یافتہ خاندان سے ہے لیکن نہایت روایتی انداز میں بیاہ دی جاتی ہے۔ زندگی کے اس اتنے بڑے فیصلے میں نہ اس کی مرضی شامل ہے اور نہ ذاتی پسند۔ اسی طرح منموہن ہے، جو ایک انگریز لڑکی سے عشق کرتا ہے لیکن وہ اک دوجے کو اپنا نہیں پاتے۔ ان کی راہ میں رنگ و نسل کے علاوہ حاکم اور محکوم والا معاملہ بھی رکاوٹیں کھڑی کر دیتا ہے۔ اس ناول کو بھی وجودی تناظر میں دیکھا جانا چاہیے۔ اس لیے کہ ناول کے دو مرکزی کردار ثمر اور سارہ، ایسے کردار ہیں جو اپنے وجود کو برقرار رکھنی کے لیے ایسی صورت حال سے دو چار ہیں جسے ہم وجودی صورت حال سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ثمر کا کردار لایعنی سا دکھائی دیتا ہے گھر اس کا بھی نہیں تھا۔ وہ سب کے ساتھ رہتی بھی تھی لیکن کسی کے ساتھ اٹوٹ بندھن میں بندھی بھی نہ تھی۔

اُس کے لیے عدم اور وجود برابر ہیں۔ عدم اور وجود اک دوسرے کے اندر مدغم ہوتے رہتے ہیں اور وہ خود بھی نہیں جانتی کہ وہ کیا چاہتی ہے۔ وہ اپنے وجود کے احساس کا اظہار اس طرح کرتی ہے:

> ''وہ کیسے کسی کو بتائے کہ وہ ایک روح محض ہے اور اپنے جسم سے اس کا ناتہ نہیں جڑا۔ چنانچہ اس کا کوئی مخصوص جسم، کوئی مخصوص وجود نہیں ہے اور یہ کہ وہ اس گھر کے باسیوں کی زندگیوں کے کنارے سے چپکی اپنے لیے کوئی ہیئت، کوئی خاکہ حاصل کر رہی ہے جب وہ خوش ہوتی تو یہ بے خودی ایک عظیم آزادی، ایک وجد اور سرشاری میں تبدیل ہو جاتی۔ جیسے وہ کوئی بحر ہو۔ جس کی نہ تھاہ، نہ کنارا۔ جیسے وہ صرف ایک فرد نہیں بلکہ زیست کا سمبل اور نچوڑ ہو لیکن گھٹن کے لمحوں میں وہ چُور چُور ہو جاتی۔'' (۱۰۱)

کاروان وجود میں ہستی کو موضوع بنایا گیا ہے اور فکر کے دھاروں کے حوالے سے زندگی کو اس کی ساری جبریت اور دردمندی اور رنگا رنگی کے ساتھ دکھایا گیا ہے۔ تنہائی، بے بسی اور اداسیوں کا عفریت ڈسے جاتا ہے۔ ثمر اپنی انا اور

انفرادیت کو کسی دوسرے کی انا اور انفرادیت میں مدغم کرنے کے لیے کسی طرح تیار نہیں۔لیکن اسے اکثر یہ خیال بھی رہتا ہے اسی لیے وہ اژدہام اور نوع۔نوع اور تغیرات کے پیچ میں اس طرح گھری ہوئی ہے کہ وہ ہر لمحہ ان کے نشانے پر رہتی ہے۔اسی لیے وہ شادی اور اس کے بندھنوں سے اس لیے گریزاں رہتی ہے کہ وہ نہ تو کسی طرح کے عقل اور جمود کو پسند کرتی ہے نہ اپنی آزادہ روی میں کوئی رخنہ ڈالنا پسند کرتی ہے۔

''لمبی لمبی سیاہ آنکھیں، لمبے لمبے سیاہ بال، لانبا قد، اتنی حسین صورت دیکھ کر وہ تھوڑی دیر کے لیے دل مسوس کر رہ گئی۔ یہ لمحہ، یہ عکس، اسی موجود انائیے میں اس کے ساتھ ساتھ وقت میں ڈوب کر فنا ہو جائے گا۔ کیسے وہ وقت کو روکے؟ کیسے وہ حسن، شادابی، تازگی کو فنا ہونے سے بچائے۔''(۱۰۲)

فنا کا تصور اس کے شعور پر چھایا ہوا ہے لہٰذا میٹل سے ملاقات کے بعد ثمر کی جنسی جبلتیں (جن پر اس نے اتنے عرصے سے پہرے بٹھائے رکھے تھے) غیر شعوری طور پر اپنے اظہار کے لیے مچلنے لگتی ہیں لیکن اس کے باوجود وہ اس احساس سے ڈری سہمی سی رہتی ہے کہ کہیں اس کی وجودی کائنات درہم برہم نہ ہو جائے۔ثمر کے لیے جنسی اختلاط اتنا اہم نہیں جتنا کہ اپنی خودی کا تحفظ اور اس کی نگہداشت۔ثمر کو اس بات کا شدّت سے احساس ہے کہ انسان کی کوئی مرضی نہیں اور وہ تقدیر کے تابع ہے۔اس حوالے سے نثار عزیز لکھتی ہیں:

''چت بھی قیمت، پٹ بھی قیمت اور یک مشت نہیں۔ایک ساتھ نہیں۔لحظہ لحظہ ہر آن قسط در قسط۔ قیمت، قیمت، قیمت، بچپن کا حساب دو۔ جوانی زناٹے سے گزرتی دیکھو۔ بڑھاپے کا سامان کرو۔ پھر بڑھاپے کا کشت اٹھاؤ۔ اس کٹھن راہ کے اختتام پر جانکنی کا عذاب اور ابدی دوزخ کا ہوّا، اتنی بڑی قیمت چند سانسوں، چند رنگوں، چند ذائقوں کے لیے؟'' ایک اور وجودی!'' سارہ نے بڑی تھکن محسوس کرتے ہوئے سوچا۔ پھر ذرا تیکھی آواز میں کہا ''اس کے باوجود انسانوں کی بڑی بھاری اکثریت زندہ رہنے پر ادھار کھائے بیٹھی ہے۔''

''ہست و نیست میں ظاہر ہے کہ ہست کا پلہ بھاری رہے گا۔'' ثمر نے بے ساختہ کہا۔

''کیوں؟'' سارہ بولی۔

''اس لیے کہ نیست میں عدم وجود ہے جب کہ 'ہست' میں تکالیف تو ہیں لیکن...''

یہاں وہ رک گئی۔''(۱۰۳)

اسی لیے ثمر اپنے لیے وہ ایک بڑی وہیل کا استعارہ وضع کرتی ہے۔وہیل ریت پر پڑی پھڑ پھڑا رہی ہے لیکن سکون وثبات سے عاری ہے:

''اس رات خواب میں دیکھا کہ وہ ایک ایک بہت بڑی وہیل میں تبدیل ہو گئی ہے اور سمندر کے کنارے پانی سے باہر ریت پر پڑی ہانپ رہی ہے لیکن اس میں سکت نہیں کہ پانی میں غوطہ لگا سکے۔خواب میں ثمر نے بڑی بار کوشش کی کہ جُون بدلے۔ اس وہیل سے نکل کر کسی پیاری سی وہیل میں تبدیل ہو جائے اور لہروں سے کھیلتی رہے لیکن کسی جتن وہ اس عظیم الجثہ زخمی وہیل سے برآمد نہ ہو پاتی تھی۔''(۱۰۴)

اس کے مقابلے میں بظاہر خارجی سطح پر ایک مطمئن زندگی گزار رہی ہے۔ محبت کرنے والا شوہر اور دو پیارے پیارے بچے، مگر اندرونی طور پر ایک خوف مسلسل اس کے تعاقب میں ہے:

''پچھلے سات برس میرے نسبتاً سکون سے گزرے۔ میرا شوہر بہت نیک اور ہمدرد ہے، بچوں سے مجھے بے تحاشہ محبت ہے لیکن ایک خوف، ایک خدشہ مجھے مسلسل گھیرے رہتا ہے کہ کوئی ایسی بات ہو جائے گی کہ یہ سب آناً فاناً درہم برہم ہو جائے گا۔''(۱۰۵)

ان کرداروں کے حوالے سے اس ناول پر وجودیت کے اثرات صورت حال کے ذریعے بھی اجاگر ہوئے ہیں۔ اس حوالے سے نثار عزیز بٹ کو دہری سطح پر کارآمد فلسفیانہ اسلوب وضع کرنا پڑا ہے۔ یہ ایک دشوار کام تھا، جسے ناول نگار نے بہ خوبی سرانجام دیا۔

وجودی حوالے سے اس ناول میں سارتر کے خیالات کا اعادہ کیا گیا ہے:

''بیسویں صدی کے کرہ ارض پر فرد صرف اپنے اعمال واطوار کا ہی ذمے دار نہیں، اپنے کروڑوں ہموطنوں کے اعمال کا بھی پوری طرح سے ذمے دار گردانا جاتا ہے۔''(۱۰۶)

ناول نگار کے فلسفیانہ اسلوب اور ناول پر وجودیت کے اثرات ان معنوں میں واضح ہیں کہ اُن کے کردار کامیو، سارتر اور کافکا کے حوالے سے بحث کرتے ہیں:

(i) ''جانے کون تھا یہ کامیو، جس کی بے وقت موت پر اتنے حزن وملال سے یہ مضمون کس نے لکھا!''(۱۰۷)

(ii) ''ادھر شان کہہ رہا تھا: ''میشیل کیا سارتر کو سیمون دابوار سے محبت ہے؟''

میشیل: ''نہیں، سیمون کو سارتر سے عشق ہے لیکن سارتر اس کی پرواہ نہیں کرتا۔''

سارہ: (تنک کر) ''تمھیں کیسے پتہ ہے کہ سارتر سیمون کو پسند نہیں کرتا...''(۱۰۸)

(iii) ''کون سمجھ سکتا ہے آپ لوگوں میں سے کافکا؟ مجھے ترس آتا ہے اس شخص پر جو کافکا کو سمجھ لے۔''(۱۰۹)

اس ناول میں انسان کی زندگی ایک طرح سے دشت کی سیّاحی کی مترادف ہے۔ حاصل کچھ نہیں۔ اس ناول کے کردار اپنے وجود کی سالمیت کو برقرار رکھنے کے لیے اپنی پریشان حال زخمی اور آوارہ روح کو لیے پھرتے ہیں۔

اس ناول کے موضوع اور کرداروں کی مسلسل دربدری کے حوالے سے علامہ اقبال کی نظم: 'ساقی نامہ' کے یہ دو اشعار:

فریب نظر ہے سکون و ثبات ‏ ‏ ‏ ‏ تڑپتا ہے ہر ذرۂ کائنات

اور

ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود ‏ ‏ ‏ ‏ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود

انتہائی اہم حوالہ ہیں اور ناول کی تفہیم کے لیے ایک موثر کنجی فراہم کرتے ہیں۔ ناول کا دائرہ کار کافی وسیع ہے یعنی نہ تو نوع بہ نوع کردار تخلیق کیے گئے ہیں اور وہ مقامی نقطے اہم ہیں جن سے ناول منسلک اور مربوط ہے۔ اس میں صرف سارہ رضا اور ثمر کے

ذہنی اور جذباتی میلانات کے برتاؤ کے مختلف سانچوں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہ چند خاندانوں کے افراد کی کہانی ہے اور اس میں جو فلسفیانہ حوالے ہیں، وہ بھی بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔

یہ ناول کرداروں کے متنوع خیالات اور میلانات کا ایک پینوراما ہے۔ ثمر کے خیالات ملاحظہ ہوں:

''وہ کیسے کسی کو بتائے کہ وہ ایک روح محض ہے اور اپنے جسم سے اس کا کوئی واسطہ نہیں۔ چنانچہ اس کا کوئی مخصوص جسم کوئی مخصوص وجود نہیں ہے۔۔۔ جب وہ خوش ہوتی تو یہ عدم وجود ہی ایک عظیم آزادی، ایک وجد اور سرشاری میں تبدیل ہو جاتی۔۔ لیکن گھٹن کے لمحوں میں وہ چور چور ہو جاتی۔ سب خول، ساری ہیئت پسپا ہوجاتی، اور وہ بے تحاشا جسم رہ جاتی۔''(۱۱۰)

ثمر کے مقابلے میں نوشابہ ایک سادہ اور سپاٹ زندگی بسر کرنے والی لڑکی ہے جو اپنی ذات کا کوئی شعور نہیں رکھتی۔ ان دونوں کے درمیان بیک وقت قربت اور فاصلے کا جو احساس ہے، اسے اس طرح نمایاں کیا گیا ہے:

''ثمر کے چہرے پر صلح اور آشتی کے جذبات ہوں تو نوشابہ اپنی ساری ذہنی کیفیات اس کے گوش گزار کر دیتی۔ پھر ثمر کے چہرے پر فاصلہ یا سرد مہری چھائی ہو، تو نوشابہ ایسی انجان بن جاتی، جیسا اس کا ثمر سے کوئی رشتہ نہ ہو۔ اسی لیے ان دونوں میں شاذ ہی کہیں جھگڑے کی نوبت آتی۔''(۱۱۱)

وہیل کی صورت تبدیلئ ہیئت ثمر کے اپنے حالات کو منقلب کرنے کا ایک استعاراتی بیان ہے۔ افسوس! نثار عزیز بٹ کے ان فلسفۂ وجودیت سے متعلق تینوں ناولوں کی وہ پذیرائی نہ ہوسکی، جس کے یہ مستحق تھے۔ اگر نثار عزیز بٹ کے اسلوبِ بیان پر بروقت توجہ مبذول کی جاتی تو ماضی قریب سے اب تک کئی ایک ایسے ناول سامنے آتے، جن میں عمدہ فلسفیانہ نثر دیکھنے کو ملتی۔

فضل احمد کریم فضلی ۱۹۵۷ء: خونِ جگر ہونے تک کا اکہرا بیانیہ:

فضل احمد کریم فضلی کا ناول :خون جگر ہونے تک (۱۹۵۷ء) قحط بنگال ۱۹۴۱ء سے متعلق ہے۔ ناول نگار ان دنوں انڈین سول سروس کے ایک اعلیٰ عہدے دار کے طور پر مشرقی بنگال میں تعینات تھے۔ بعد از آں سیکرٹری تعلیم، حکومت پاکستان رہے۔ واضح رہے کہ مقامی بنگلہ زبان میں قحط کو ''کال'' کہا جاتا ہے۔ یہ ایک ایسی آفت تھی جو بنگال میں خاموشی سے آئی اور لوگوں کو ایک ایک کر کے لقمۂ اجل بنانے لگی۔ زندگی کی چہل پہل ویسی ہی رہی مگر رفتہ رفتہ قہقہوں میں کھوکھلا پن پیدا ہو گیا۔ زندگی کا بازار سرد پڑنے لگا لیکن برطانوی حکومت نے اپنی نوآبادی میں بھوک سے مرنے والوں پر کوئی توجہ نہ دی۔ جب صورت حال سنگین ہوگئی تو حکومت نے برائے نام امدادی اقدام اٹھائے بالآخر تک قحط سالی کو حکومتی سطح پر تسلیم نہیں کیا گیا۔ یہ ''کال'' پڑا کیسے؟ اس کی کئی ایک وجوہات تھیں۔ انگریز سے پہلے مغلیہ دور میں بنگال واحد صوبہ تھا، جس سے حکومت کے تمام اخراجات کی کفالت ہوتی تھی۔ برطانوی سامراج نے اُسی صوبے میں 'دوامی بندوبست' کر کے بنگال کے کسانوں کی حالت ابتر کر دی۔ اس سے قبل بنگال میں کبھی 'کال' نہیں دیکھا تھا۔ ہاں، اورنگ زیب عالمگیر کی حکومت میں افغان علاقہ

جات میں ضرور کال پڑا تھا لیکن بنگال میں ہمیشہ رزق کی فراوانی ہی رہی۔

بنگال میں 'کال' پڑا تو اُس سے صرف دولت مند طبقہ محفوظ رہا اور مفلس لوگ مرنے لگے۔ اس میں شدّت اس وقت دیکھنے کو ملی جب دولت مندوں نے خوراک کی ذخیرہ اندوزی کر لی اور بھوکے بنگالیوں کے لیے حکومت نے لنگر خانے قائم کر دیئے:

> ''جہاں جہاں لنگر خانہ کھلتا وہاں دور دور سے آبادی سمٹ آتی، لنگر خانوں سے کھچڑی بٹتی، جس میں دال چاول کم اور پانی زیادہ ہوتا۔ لوگ طرح طرح کے برتن لے لے کے آتے، ٹوٹے پھوٹے المونیم کے، پیتل کے، تانبے کے، لوہے کے، مٹی کے، پتوں کے۔ اکثر برتنوں کی صورت اپنے مالکوں کی صورت کی طرح مسخ ہوتی، جب پیٹ میں گرم گرم کھچڑی پڑتی تو اِدھر ڈوبی اُدھر نکلی، کا قصّہ ہوتا، اپنے ساتھ جسم کا کچھ بچا کھچا خون بھی لے کے نکل جاتی۔ آدمی غلاظت میں لت پت پڑا رہتا، مکھیاں بھنکتی رہتیں۔ تھوڑی دیر میں چیل کوے منڈلانے لگتے۔''(۱۱۲)

یاد رہے کہ اُسی زمانے میں اِسی موضوع سے متعلق کرشن چندر کے ایک طویل مختصر افسانہ : ''ان داتا'' نے بہت شہرت پائی۔ خون جگر ہونے تک میں مسلم لیگ اور کمیونسٹ پارٹی کے متضاد نظریات کا تضاد بھی دکھایا گیا ہے۔ کمیونسٹ راہنما جادو دھر کی رہنمائی میں ذخیرہ اندوزوں سے خوردنی اشیاء لوٹنے کی مہم چلائی گئی جو عام لوگوں کی عدم شمولیت کی وجہ سے ناکام رہی۔ اسی لیے ناول میں کلکٹر مجید صاحب کے کردار کو ہمدردی کے ساتھ تخلیق کیا گیا ہے اور کمیونسٹ تحریک کی کردار کُشی دکھائی دیتی ہے۔ ناول میں بنگال کے سحر انگیز فطری مناظر کی عکاسی خوب ہے، جہاں بھوک نے بستر مرگ بچھا رکھا ہے۔ اسلوبیاتی حوالے سے اس ناول میں کوئی نیا پن نہیں۔ محض سادہ اور سپاٹ بیانیہ ہے، جس کی ایک مثال درج بالا اقتباس میں دیکھی جا سکتی ہے۔

شوکت صدیقی ۱۹۵۹ء: کمیں گاہ، خدا کی بستی، جانگلوس اور چار دیواری کا جرائم کی دنیا سے مخصوص بازاری زبان کا حامل ترقی پسندانہ دوٹوک طنزیہ بیانیہ:

ترقی پسند ناول نگار شوکت صدیقی اکتوبر ۱۹۵۷ء میں بطور ناول نگار اس وقت سامنے آئے جب ''نیا دور''، کراچی کے ناولٹ نمبر (۱۹۵۷ء) میں ان کے اس ناول کے چار ابتدائی ابواب : ''اندھی گلیاں'' کے عنوان سے شائع ہوئے، لیکن پورا ناول ۱۹۵۹ء میں سامنے آیا اور ۱۹۶۱ء میں اس ناول کو پاکستان رائٹرز گلڈ کے 'آدم جی ادبی انعام' سے نوازا گیا۔

بہت کم لوگوں کے علم میں ہے کہ ناول : خدا کی بستی (۱۹۵۹ء) سے چودہ سال پہلے مئی ۱۹۴۵ء میں اُنھوں نے ایک ناولٹ کمیں گاہ کے عنوان سے تحریر کیا تھا، جو پہلی بار بُک لینڈ، لاہور نے ۱۹۵۷ء میں شائع کیا۔ وہی ناولٹ چند تبدیلیوں کے ساتھ ''سیپ''، کراچی کے ناولٹ نمبر میں شائع ہوا اور بعد ازآں اسے ادبیاتِ نو، لاہور نے کوکا بیلی کے عنوان سے ۱۹۶۴ء میں شائع کیا۔ حتمی شکل میں یہ ناولٹ کمیں گاہ کے عنوان سے کتاب پبلی کیشنز، لاہور سے جون ۲۰۰۹ء میں سامنے آیا۔ لیکن ناولٹ : کمیں گاہ کو ان کے آخری ناول چار دیواری مطبوعہ : کتاب پبلی کیشنز، لاہور، طبع اوّل :

۱۹۹۴ء کی طرح وہ پذیرائی حاصل نہ ہوئی جو خدا کی بستی اور جانگلوس کے حصّے میں آئی۔ البتہ یہ بات ذہن نشین رہنی چاہیے کہ جانگلوس دیہی زندگی جب کہ کمیں گاہ اور خدا کی بستی شہری زندگی کے انڈر ورلڈ سے متعلق ناول ہیں۔

ناول :کمیں گاہ (۱۹۵۷ء) شوکت صدیقی کی پہلی لانگ فکشن ہے، جس کے لیے اُنھوں نے وہ اسلوب وضع کیا، جو بعد ازآں ان کے ناول :خدا کی بستی میں کام آیا۔ مجمل طور پر شوکت صدیقی کے ناولوں کمیں گاہ، خدا کی بستی، جانگلوس اور چار دیواری میں مختلف ادوار کے سیاسی، سماجی اور معاشی حالات، انسانوں کے افعال، سوچنے اور غور وفکر کرنے کا انداز، کامرانیاں و ناکامیاں اور تہذیبی وثقافتی سرگرمیاں ابھر کر سامنے آجاتی ہیں۔ جب کہ فنی وموضوعاتی اعتبار سے ناولٹ :کمیں گاہ طویل نہ ہونے کی وجہ سے پلاٹ میں ربط وتسلسل کے حوالے سے زیادہ قابل توجہ ہے۔ ہر قصّہ اور کردار مرکزی خیال سے تعلق رکھتا ہے کہیں بھی آورد یا کسی خلا کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ ناولٹ کا پلاٹ ایک اتفاقی واقعہ پر مبنی ہے اور پھر یہی اتفاقی واقعہ ناول کے کینوس کو پھیلانے میں محرک کا کام کرتا ہے۔ ناولٹ کی ابتدا ایک گلی کے نُکڑ سے ہوتی ہے۔ یہ گلی طوائفوں کی ہے جہاں راہو مہاراج جیسے غنڈے کا رعب و دبدبہ قائم ہے۔ ناول کا مرکزی کردار رام بلی ایک ٹرک کلینر ہے، لکھنو جاتے ہوئے راستے میں اس کا گزر طوائفوں کی اسی پھول والی گلی سے ہوتا ہے، بھیڑ بھاڑ دیکھ کر رام بلی بھی اس طرف متوجہ ہوتا ہے، جہاں راہو مہاراج ایک دکاندار لوٹن نام کے آدمی کو بے رحمی سے مار رہا ہے اور لوگ خاموشی سے تماشہ دیکھ رہے ہیں۔ یہ سب دیکھ کر رام بلی کا دماغ پھر جاتا ہے۔ پہلے تو شرافت سے روکنے کی کوشش کرتا ہے مگر راہو مہاراج اسے حقارت سے دھتکارنے لگتا ہے لہٰذا رام بلی اسے مات دے کر گلی والوں کے سامنے ذلیل کر دیتا ہے۔ اس کی بہادری سے کوٹھے کی طوائفیں اور گلی کے دوسرے لوگ بہت متاثر ہوتے ہیں۔ ناولٹ میں سرمایہ داروں کے استحصالی رویے اور صنعتی نظام کے ناجائز تسلط کے خلاف احتجاج کی صورتیں بڑے ہی فطری انداز میں بیان کی گئی ہیں۔ اسی لیے اسلوب کی سطح پر اس ناول میں کوئی ابہام یا گنجلک پن نہیں۔

اس ناول سے محظوظ ہونے کے لیے دوسری جنگ عظیم کے زمانے اور پس منظر کو ذہن میں رکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ واحد غائب راوی ذاتی طور پر جذب کیے ہوئے واقعات کو کرداروں کی مدد سے اس طرح بیان کرتا ہے جس سے زندگی کے نشیب وفراز کی تصویریں ابھرتی چلی جاتی ہیں، اور بیان کا آہنگ، جملوں کی دروبست اور اتار چڑھاؤ سے اس عہد کا سماجی دباؤ واضح ہوتا جاتا ہے۔ اس ناول کے کرداروں کا جائزہ لینے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ سب اپنے اعمال وافعال سے بے نیاز ہیں ان کے انجام کی کوئی صورت متعین نہیں۔ وہ سب اپنے حالات کے اسیر ہیں جس کی واضح مثال کمین گاہ میں رام بلی کے کردار سے ملتی ہے۔ ترلوکی چند اسے دلاری کے کوٹھے سے اپنے ساتھ لے آتا ہے اور جرائم پیشہ بنانے میں کوئی کسر نہیں چھوڑتا۔ رام بلی بھی سوچے سمجھے بغیر اس کے احکام کا پابند ہوجاتا ہے مثلاً مزدوروں کے معاوضہ طلب کرنے پر ٹریڈ یونین کے دفتر کو آگ لگا دینا اور ترلوکی چند کے خلاف آواز اٹھانے والوں کو مار پیٹ کر کے منھ بند کرا دینا ایسی حرکات ہیں جن کے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ رام بلی کے لاشعوری ردعمل کے نتیجے ہیں۔ اسی لیے ڈاکٹر حنیف فوق کہتے ہیں:

''کمین گاہ نئے قدم جماتا ہوا صنعتی معاشرہ حقیقت کی نئی صفتوں کو پیش کرتا ہے۔ ایسے معاشرے میں رام بلی جیسے قہرمانی

صفات رکھنے والے کردار بھی استحصالی نظام کا ایک کارندہ بن جاتے ہیں کہ خود ان کا انجام شکست و ریخت اور موت کے سوا کچھ نہیں۔ یہ ناول بھی شوکت صدیقی کے اس تصورِ فن سے منسلک ہے جو زندگی کے طلسمات کی ڈور معاشی حقیقت کے ہاتھ میں دیکھتا ہے...،، (۱۱۳)

ناول کا دوٹوک طنزیہ اسلوب اسی حوالے سے وضع کیا گیا ہے۔ ناول کا کینوس اگر چہ بہت وسیع نہیں مگر نئی صنعتی زندگی کے چھوٹے چھوٹے تجربات کا بیان قابل توجہ ہے۔ کمین گاہ میں صرف جذبات کا کھیل نہیں بلکہ اس سے دامن چھڑا کر میکانکی انداز میں نفع و نقصان کا احتساب موجود ہے۔ اس کا اندازہ تب ہوتا ہے جب ترلوکی چند، دلاری کو لکھنؤ سے اپنے قصبے کمہولی بلواتا ہے اور اس کے ساتھ زیادتی کرتا ہے۔ اسی لیے وہ تنگ آ کر رام بلی سے مدد طلب کرنے جاتی ہے۔ وہ اسے مشورہ دیتا ہے کہ طوائف کا پیشہ چھوڑ کر عزت کی زندگی گزارے تو دلاری جواب دیتی ہے:

’’کس کے گھر بیٹھ جاؤں کون مجھے بٹھائے گا؟‘‘

’’تیری مرضی ہو تو میں تیار ہوں۔‘‘

’’ارے سیٹھ تم تو خود ڈھا کر کے ٹکڑوں پر پل رہے ہو۔ میرا بیڑا کیا پار لگاؤ گے؟،، (۱۱۴)

یوں یہ بات واضح ہوتی ہے کہ شوکت صدیقی کے اس ناول میں عشق و محبت اور جذبات کا گذر نہ ہونے کے برابر ہے، اس کے باوجود قاری کی دلچسپی مسلسل برقرار رہتی ہے تو یہ اس ناول کے اسلوب کا کمال یوں ہے کہ بیانیہ سپاٹ نہیں جو واقعات کو مجہول کرداروں کی بے بس زندگی سے وابستہ کر دے بلکہ اس میں سماجی پیچیدگیوں کے ساتھ ساتھ نفسیاتی الجھنیں اور ملکی سیاست کی جھلکیوں کو بھی سمیٹا گیا ہے۔

کمیں گاہ میں کئی واقعات ایسے ہیں جن سے زمانے کی سیاسی فضا اور سماجی سرگرمیوں کا اندازہ ہو جاتا ہے جس کی وجہ سے بیانیہ میں اظہار کی باخبر اور دانشورانہ دھمک پیدا ہوگئی ہے۔ شوکت صدیقی کے اسلوب کا کمال یہ بھی ہے کہ وہ کرداروں کی داخلی و خارجی کیفیات کی پیشکش کے ذریعے اثر کو تیز تر بنا دیتے ہیں۔ وہ عصری صورت حال کی پردہ پوشی نہیں کرتے۔ رام بلی حقیقت کا اظہار تنہائی میں یار لوگوں کے سامنے یوں کرتا ہے:

’’سیٹھ تو اپنا ترلوکی چند ہے، میں تو اس کا کتّا ہوں۔ وہ جس کی طرف شُشکارتا ہے، اس پر بھونکنے لگتا ہوں، کاٹ کھانے کو جھپٹتا ہوں... اس سے زیادہ اپنی اور کیا حیثیت ہے۔‘‘

’’ارے بات وات کچھ نہیں ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ ہم دونوں ہی سیٹھ ترلوکی چند کے کتّے ہیں۔،، (۱۱۵)

جب ترلوکی چند کارخانے کے ایماندار اور صنعتی شعور رکھنے والے ممبر نربدا رائے سے خائف ہو کر اسے جان سے مار دیتا ہے اور اس کی لاش کو دفن کرنے کی ذمہ داری رام بلی کو سونپتا ہے تو رام بلی انکار کرتے ہوئے کہتا ہے:

’’میں سب کچھ کرلوں گا پر نربدا رائے کی لاش کو زمین کھود کر گاڑ نہیں سکتا... میں اپنے دھرم کا ایمان نہیں کرسکتا... سرکار میں بہت پاپی ہوں اپنے کرموں سے ڈرتا ہوں۔،، (۱۱۶)

کمیں گاہ میں مناظر کا بیان بہت اختصار کے ساتھ اس طرح کیا گیا ہے کہ اس عہد کی مخصوص تہذیب کا ایک خاکہ

ابھر کر سامنے آ جاتا ہے۔ منظر نگاری ملاحظہ ہو:

''گرمیوں کی شام تھی چوک میں ٹریفک بند ہو چکا تھا۔ سڑک پر ابھی ابھی سقوں نے چھڑکاؤ کیا تھا۔۔۔ بالا خانوں سے طبلے کی تھاپ اور گھونگروؤں کی چھنا چھن ابھر رہی تھی۔ سورج غروب ہو رہا تھا۔۔گلابی جاڑوں کی رات تھی۔ دسہرہ گزر چکا تھا۔ دیوالی کی تیاریاں ہو رہی تھیں۔۔۔سردی کا زور ابھی ٹوٹا نہیں تھا۔ پھاگن کی بپھری ہوئی ہوائیں چل رہی تھیں۔ ہولی کی آمد آمد تھی۔ چوراہوں پر لکڑیوں کے ڈھیر لگا کر الاؤ روشن کر دیئے گئے تھے۔ (۱۱۷)

بحیثیت مجموعی کہا جا سکتا ہے کہ اس کا موضوع بھی نیا ہے اور جرائم کی دنیا سے متعلق ایک انوکھا اسلوب بھی ہے، جو آگے چل کر خدا کی بستی اور جانگلوس کے شہری اور دیہی علاقہ جات کی جرائم کی دنیا کو سامنے لانے کے لیے الگ الگ اسالیبِ بیان کی بنیاد بنا۔

قیام پاکستان کے ٹھیک دس سال بعد ناول خدا کی بستی (۱۹۵۹ء) لکھ کر شوکت صدیقی نے ایک چھوٹی سی گھٹن زدہ فیملی کے توسط سے سماج میں پھیلی گھٹن، افسردگی، افلاس، استحصال اور سماجی جبر پیش کر کے اس دور میں احساس کی سطح پر خاصا ارتعاش پیدا کیا۔ اس وقت سب سے بڑا مسئلہ یہ تھا کہ معاشرہ کو سماجی و معاشی انصاف مہیا کیا جائے۔ اور انسان کو اس کی جائز ضروریات سے محروم نہ کیا جائے۔ ورنہ عدم انصاف اور استحصال جرائم پیشہ افراد کو جنم دے گا۔ شوکت صدیقی کے اپنے بیان (۱۱۸) کے مطابق انھوں نے ناول خدا کی بستی کا عنوان علامہ اقبال کے اس مصرع سے چنا تھا:

دیارِ مغرب کے رہنے والو خدا کی بستی دُکاں نہیں ہے

اس ناول کے کباڑ یہ نیاز کے علاوہ شر سے متعلق دوسرے کردار شاہ جی، پوکر فلرٹ جعفری اور خان صاحب ہیں۔ شاہ جی بچوں کو اغوا کروا کے اُنھیں سماج دشمن عناصر کا روپ دیتے اور روپیہ اینٹھتے ہیں۔ قانون نافذ کرنے والے تمام ادارے اور سیاسی ارباب و اقتدار اس کے سدِ باب سے معذور نظر آتے ہیں۔ یوں جرائم کی دنیا (*underworld*) کے جاہل اور ظالم کردار ہی شر کی حیثیت سے ہمارے سامنے نہیں آتے بلکہ بہت سے سفید پوش لوگ بھی ہیں جن کا مقصد دوسروں کا استحصال کر کے اپنی تجوریاں بھرنا ہے۔ اس حوالے سے اس ناول کو پڑھ کر بے اختیار انگریزی ناول نگار چارلس ڈکنس (*Charles Dickens*) یاد آ جاتا ہے جو معاشرہ کے ظالم، جابر، منافق اور ریا کار کرداروں کی عکاسی میں ید طولیٰ رکھتا ہے۔

شوکت صدیقی نے جہاں استحصالی کردار دکھائے ہیں وہاں 'فلک پیما تنظیم' (اسکائی لارک) کے حوالے سے خیر کے کرداروں کو بھی پیش کیا ہے جیسے سلمان، صفدر بشیر اور علی اجو۔ شوکت صدیقی بڑے حقیقت نگار ہیں۔ ترقی پسندوں میں سے ہم کرشن چندر پر رومانی حقیقت نگاری کا الزام لگا کر انہیں بڑے ناول نگاروں کی صف سے تو خارج کر سکتے ہیں تاہم شوکت صدیقی نے جن کا مشاہدہ اور تجربہ بڑا مستحکم اور گہرا رہا ہے، پختہ حقیقت نگار ہونے کا ثبوت فراہم کیا ہے۔

حیران کن بات یہ ہے کہ ڈاکٹر احسن فاروقی نے اس ناول کو ہدف تنقید بناتے ہوئے لکھا ہے:

''خدا کی بستی تو اشترا کی طرزِ ناول نگاری کی بھی سطحی پیروی ہے۔'' (۱۱۹)

اگر اس ناول میں صرف اشترا کی پراپیگنڈہ ہوتا تو دو بار پاکستان ٹیلی ویژن پر اس کی ڈرامائی تشکیل پیش نہ کی جاتی۔

پاکستان کے نیم سرمایہ دارانہ اور نیم جاگیردارانہ سماج میں جمہوریت اور مذہب کی آڑ میں کیا کچھ ہوتا ہے، شوکت صدیقی نے اس کی ہوبہو فوٹوگرافک تصویر پیش کر دی ہے۔ یہ ایک اہم طنزیہ ناول ہے اور انتہائی سفاکی سے لکھا گیا ہے۔ خدا کی بستی میں شوکت صدیقی نے پاکستان کی برائے نام اسلامی جمہوریہ کے چلن اور اس کے بھونڈے اور غیر صالح انسانی معاشرے کی تصویر کشی چھے سو سے زاید صفحات پر کی ہے۔ خدا کی بستی کے دو کردار راجہ اور نوشہ غریب والدین کی اولاد ہونے کی وجہ سے اچھی تعلیم اور اچھے ماحول سے محروم ہیں۔ دونوں ہم عمر لڑکے غربت و افلاس اور ماں باپ کی چخ چخ سے تنگ آ کر گھروں سے فرار ہو جاتے ہیں اور کراچی پہنچ کر عادی مجرم بن جاتے ہیں۔ نوشا کی بیوہ ماں تنگ دستی کے سبب نیاز کباڑیے سے ناجائز تعلق قائم کرنے پر مجبور ہے اور نیاز اپنی جعل سازی اور مجرمانہ ذہنیت کے طفیل دولت منداور معزز بن کر ڈاکٹر موٹو کی مدد سے نوشا کی ماں کو زہریلے ٹیکے لگوا کر مار دینے کے بعد نوشا کی بہن سلطانہ پر قابض ہو جاتا ہے۔ نوشا اپنی ماں کے قتل اور بہن کی بے حرمتی سے مشتعل ہو کر نیاز کو قتل کر دیتا ہے، جس کی پاداش میں اسے سزا ہو جاتی ہے۔ ادھر راجہ جیب کترا بن کر جیل چلا جاتا ہے، جہاں اُسے غیر فطری سرگرمیوں کی وجہ سے آتشک ہو جاتی ہے۔ نیاز کے قتل کے بعد سلطانہ بے یارومددگار ہے، جس کے حسن و جوانی کو دیکھ کر خان بہادر فرزند علی، چیئرمین میونسپل بورڈ سلطانہ کو بہ زورِ بازو طوائف بنا دیتا ہے لیکن وہیں کچھ مخلص نوجوانوں کا گروہ بھی ہے جو ''فلک پیما'' تنظیم قائم کر کے پسماندہ لوگوں کی تعلیم اور طبی سہولیات کا انتظام کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن خان بہادر فرزند علی کے پالتو غنڈے ''فلک پیما'' کی عمارت کو نذرِ آتش کر دیتے ہیں اور ان کے کارکنوں پر تشدد کرتے ہیں۔ اس بھیانک حملے میں ڈاکٹر زیدی جاں بحق ہو جاتے ہیں اور اسپتال کی زمین پر خان بہادر راتوں رات ناجائز قبضہ کر کے مسجد تعمیر کرا دیتا ہے۔ سلمان جیسے مخلص شخص کو بدکردار بیوی ملی، جو مہنگے زیورات اور ملبوسات کے حصول کی خاطر جعفری کے اشاروں پر ناچتی ہے۔ ان کے علاوہ ناول میں استاد پیڈرو، شاہ جی اور عبداللہ مستری کے انڈر ورلڈ سے جُڑے کردار بھی اہم ہیں۔

ایسا لگتا ہے کہ شوکت صدیقی نے پاکستان کے سیاسی نظام کی افراتفری اور غیر تسلی بخش صورت حال کو اپنے قلب میں اُتار لیا تھا اسی لیے سماجی حقیقت نگاری پر اس سے مخصوص ترقی پسندانہ اسلوب میں شوکت صدیقی نے زیادہ توجہ دی ہے۔ یوں خدا کی بستی میں زندگی کی حقیقت آمیز اور بصیرت افروز تصویریں دکھائی دیتی ہیں:

> ''بھادوں کی مدھ ماتی رات باہر آنگن میں اتر آئی تھی۔ شیشم کے پتے تالیاں پیٹ رہے تھے۔ بادلوں کے ہلکے پھلکے ٹکڑے، عود و عنبر کے سرمئی مرغولوں کی مانند آسمان پر لہرا رہے تھے۔ رات بھیگتی گئی۔ گیارہ بج گئے۔ ماں کی نظریں دروازے پر لگی تھیں۔ سلطانہ کا دل بار بار دھڑک رہا تھا اور یہ دھڑکن تیز ہوتی گئی۔ رات کی آنکھوں کا کاجل پھیل گیا۔ تاریکی کی زلف پریشاں اور پریشاں ہوگئی۔ بہت دیر ہوگئی۔ گلی سنسان تھی۔'' (۱۲۰)

نیاز کباڑیے کے قتل کے بعد نابالغ ہونے کی وجہ سے نوشا کو سزائے موت کے بجائے چودہ سال قید بامشقت کی سزا دی جاتی ہے۔ اس منظر کی دردناکی ملاحظہ ہو:

> ''نوشا کو ملزموں کے کٹہرے سے نکالا گیا اور جن ہاتھوں کو قلم کی ضرورت تھی ان میں ہتھکڑیاں ڈال دی گئیں، ہتھکڑیاں پہن

کرنو شا پاگلوں کی طرح چیخنے لگا۔ مجھے پھانسی دو، مجھے گولی مار دو، میں زندہ نہیں رہنا چاہتا، میں اب جینا نہیں چاہتا، خدا کے لیے مجھے پھانسی دے دو۔''(۱۲۱)

نوشا کے ان مکالموں سے زندگی کے متعلق کڑواہٹ و تلخی، نفرت و ناقابل برداشت تکلیفوں کی شدت کا اندازہ ہوتا ہے۔ مصنف کی فنکاری یہ ہے کہ زندگی کے متعلق ان تلخیوں کو لفظی پیکر دینے کے بجائے احساسات و تجربات کے پیکر میں ڈھال دیا۔ ملاحظہ ہو نیاز کباڑیے اور نوشا کی ماں کی پہلی ملاقات جس میں مفلس عورت کی بے بسی کا سودا کیا جا رہا ہے:

''نیاز کی نظریں اس کے جسم کے پیچ و خم پر منڈلاتی رہیں مگر جب وہ اس سے ہٹ کر دور بیٹھنے لگی تو نیاز کی زبان سے بے ساختہ نکل گیا۔ ''یہاں میرے قریب آ جائیے!'' وہ کھسک کر اس کے قریب ہو گئی۔ مگر نظر اُٹھا کر نہ دیکھا۔ دونوں چپ چاپ بیٹھے رہے۔ اُجلی چاندنی کے جھلکتے عکس میں دونوں دالان کی تنہائی میں گم صم بیٹھے تھے۔ نیاز نے پھولوں کا گجرا ہاتھ سے نکال کر سامنے رکھ دیا۔ لمحہ بھر تک وہ اس کے ساتھ انگلیوں سے کھیلتا اور برابر سوچتا رہا کہ کیا بات کرے، کچھ دیر بعد وہ بولی ''بہت رات ہو گئی۔'' اس کی آواز میں تھرتھراہٹ تھی۔ نیاز نے اس کی کمر کے گرد ہاتھ ڈال کر کہا ''یوں نہیں، یوں'' اور اسے اپنی جانب کر لیا۔ اندر کمرے میں سلطانہ اور اس کے دونوں بھائی گھپ اندھیرے میں بے خبر سو رہے تھے۔

نیاز بہت تڑکے اٹھ کر نوشا کے گھر سے چلا گیا۔ رات کے حادثے کی یادگار گجرے کے مسلے ہوئے پھول رہ گئے تھے جو دالان میں ہر طرف بکھرے ہوئے تھے۔''(۱۲۲)

اب معاشرے میں بے راہ روی اور مذہبی انتشار کی ایک جھلکی بھی دیکھتے چلیے:

''خانقاہ میں سناٹا چھا گیا۔ چند لمحوں کے لیے کھلبلی مچی۔ ذرا دیر خاموشی رہی اور جب پولیس والے اس شخص کو حراست میں لے کر خانقاہ سے باہر چلے گئے تو ملنگوں اور قلندروں نے سُلفے پر دم لگایا۔ چلم کے اوپر شعلہ لہرایا۔ ہر طرف سے نعرہ بلند ہوا۔

''یا سائیں بابا''

''ہو حق اللہ۔''(۱۱۳)

اس ناول میں ایک خصوصیت فطری مکالمہ نگاری کی بھی ہے۔ ہر کردار اپنے ماحول کے تناظر میں مکالمہ بولتا ہے۔ مکالمہ محض متاثر نہیں کرتا، بلکہ قاری کے ذہن میں ایک موثر منظر روشن کر دیتا ہے۔ بیان میں ایک طرح کی علامتیت ہے اور یہ خاصیت خدا کی بستی میں ہر جگہ ملتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ جزئیات نگاری اور چھوٹے چھوٹے پیراگرافوں کے ذریعہ کہانی کو سُرعت سے آگے بڑھانے کا عمل بھی قابل تعریف ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے چھوٹے کینوس پر طویل مناظر یکے بعد دیگرے چلے آ رہے ہوں۔ یوں اس ناول میں سریع الحرکت پلاٹ کا تاثر اُبھرتا ہے۔ ناول کے تمام واقعات کا اپنے دور (تقسیم ہند کے بعد) کی اجتماعی زندگی سے ایسا گہرا تعلق ہے کہ وہ تمام پوشیدہ گوشے سامنے آ جاتے ہیں جو اس معاشرے میں انسانی اقدار کی پامالی کا موجب بنے۔ نیز اس معاشرے میں معاشی کشمکش کی وجہ سے جو مسائل اور ناقابل فہم متضاد صورتیں پیدا ہو گئی تھیں، اس کی عکاسی طنزیہ نشتر چلانے والے اسلوب میں کی گئی ہے۔

اسلوبیاتی سطح پر خدا کی بستی ہمہ داں راوی کے ذریعہ بیان کیے گئے واقعات پر مشتمل ایک ایسا ناول ہے جس

میں دلچسپی، تجسس، تصادم اور منطقیت موجود ہے۔ تحریر میں کوئی ابہام نہیں، علامات و اشارے خارجی ماحول سے اخذ کیے گئے ہیں جنھیں قاری بہ آسانی سمجھ کر نتائج اخذ کرسکتا ہے اور ناول میں تمام مناظر مرکزی خیال کو آگے بڑھانے کے اشارے فراہم کرتے ہیں۔ واقعات اور حالات کی شدت اور نزاکت کو منظر سے وابستہ کر کے مزید تاثر پیدا کر دیا گیا ہے۔ اس کی بہترین مثال اس وقت سامنے آئی جب سلطانہ خودسپردگی کے عالم میں نیاز کباڑیے کے ساتھ ہے۔ ساون کے مہینے میں اودی اودی بدلیاں گھِر آنے کا بیان، موسلا دھار بارش اور لائٹ چلے جانے کے بعد سلطانہ کا خوف محسوس کرنا، نیاز کا اسے پیار سے ڈانٹنا اور اسے اپنے بازوؤں میں بھر لینا، اور سلطانہ کا کوئی مزاحمت نہ کرنا ایسا فطری بیان ہے جس میں حقیقت نگاری اور موقع محل کی مناسبت کا عنصر غالب ہے۔

تین جلدوں پر مشتمل شوکت صدیقی کا دوسرا ناول جانگلوس (جلد اوّل ۱۹۷۸ء، جلد دوم ۱۹۸۹ء، جلد سوم : ۱۹۹۴ء) جاگیردارانہ نظام کے خلاف تھا، جو پہلے پہل ۱۹۷۷ء میں قسط وار "سب رنگ ڈائجسٹ"، کراچی میں شائع ہونا شروع ہوا اور بعد ازآں اس کی مقبولیت دیکھتے ہوئے اس پر پاکستان ٹیلی وژن کراچی سنٹر سے ایک ڈراما سیریل بنی، جو حد درجہ مقبول ہوئی۔ ناول کی کہانی جیل کے دو مفرور مجرموں 'لالی' اور 'رحیم داد' کے جرائم کی دنیا کے تجربات پر مشتمل ہے۔ ناول میں پاکستان کے جاگیردارانہ معاشرے کا اصل چہرہ دکھایا گیا ہے۔ یہاں قوتِ بازو سے غریب مزارعین کی زمین چھین لی جاتی ہے۔ لالی اور رحیم داد ایسے نوجوان ہیں جو اپنے ساتھ کی گئی ناانصافیوں کا بدلہ لینے پر مجرم بن گئے جبکہ بڑے زمیندار اکثر قانون کو اپنے ہاتھ میں لیتے اور کمزوروں کو جھوٹے مقدموں میں پھنسوا کر جیل بھجوا دیتے یا قتل کروا دیتے ہیں۔ ایک موقع پر لالی، میاں محمد حیات سے کہتا ہے: "ساب، کون سا کنون، کیسا کنون — کنون تو میرے جیسے چھوٹے آدمی کے لیے ہے۔" میاں محمد حیات اپنے علاقے کا بادشاہ گر ہے۔ پنجاب کے دارالخلافہ لاہور میں اس کے اثر ورسوخ کا یہ عالم ہے کہ وزراء تک اس کے سامنے گھٹنے ٹیکتے ہیں۔ لالی پر آہستہ آہستہ جاگیردار کا اصل کردار منکشف ہوتا ہے، جس نے اپنے سگے بھائی کی جائیداد ہڑپ کرنے کے لیے اس کو تہہ خانے میں قید کر رکھا ہے۔ لالی یہ دیکھ کر اس سے دور ہٹ جاتا ہے۔ اس کے بعد وہ ایک اور زمیندار فیض محمد کا مہمان بنتا ہے جو ظاہری طور پر رحم دل اور صوم وصلوٰۃ کا پابند ہے۔ اس کی بیٹی طاہرہ، کنیئرڈ کالج لاہور میں تعلیم حاصل کر چکی ہے، جہاں کسی جسمانی تعلق کے نتیجہ میں اب ماں بننے والی ہے۔ طاہرہ کا باپ اس کی شادی لالی سے کر کے دوسرے کا گناہ لالی کے سر تھوپنا چاہتا ہے۔ طاہرہ ہی لالی کو بتاتی ہے کہ اس کا باپ سرحد پار سے مویشیوں اور اناج کی اسمگلنگ کرتا ہے اور ایک بڑے سی ایس پی افسر ہمدانی کا دوست ہے۔ ہمدانی اور اس کی بیوی ہر ماہ رات کو ایک زمیندار کے فارم ہاؤس کے جشن میں شریک ہوتے ہیں جس میں قرعہ اندازی کے ذریعے ایک دوسرے کی بیویاں رات بھر کے لیے تبدیل کر لی جاتی ہیں۔ ناول جانگلوس میں لالی اور رحیم داد کو لاتعداد مجرمانہ وقوعہ جات سے سابقہ پڑتا ہے۔ جس سے پتا چلتا ہے کہ مجرم لالی اور رحیم نہیں بلکہ وہ صاحب زر طبقہ ہے جو کھلے بندوں معاشی لوٹ کھسوٹ اور کمزوروں کا استحصال کرتا ہے۔ انھیں یہ بھی پتا چلتا ہے کہ پنجاب کے بڑے جاگیرداروں کے آباء واجداد یا تو انگریزوں کے جاسوس اور نمک خوار رہے ہیں یا پھر وہ لوگ ہیں جنھوں نے مملکت خداداد پاکستان میں جعلی کلیموں کے ذریعے ناجائز قبضے کیے۔ یہ اشارہ حیات، قریشی، ٹوانہ،

دولتانہ اور جتوئی خاندانوں کی طرف ہے۔ ناول میں جا گیر درانہ اثر و رسوخ کا مطالعہ توجہ طلب ہے۔ جس کے لیے شوکت صدیقی نے تُند و تیز علامتیت سے بھر پور اشاراتی اسلوب وضع کیا ہے۔ ڈاکٹر انوار احمد اس حوالے سے لکھتے ہیں:

''ناول جانگلوس میں کچھ ایسے کردار ہیں جن کو حقیقت اور تخیل سے مزین کیا گیا ہے۔ ایسے کرداروں میں لالی، رحیم داد، جمیلہ، اللہ وسایا، حیات محمد وٹو اور احسان اللہ سرفہرست ہیں۔ لالی میں مصنف نے ایسے اوصاف رکھ دیے ہیں جن کی عام انسان سے توقع کرنا عبث ہے۔ لالی اگرچہ مجرم ہے، لیکن وہ ہر ایک کی بھلائی کا خواہاں ہے وہ جسے بھی دکھ اور تکلیف میں مبتلا دیکھتا ہے اس کو اس مصیبت سے نجات دلانے کی کوشش کرتا ہے۔''(۱۲۴)

لالی کے لیے ایک مخصوص لفظ 'جانگلی' استعمال ہوا ہے۔ اس سے مراد غیر منقسم پنجاب کی وہ نسل ہے جس نے انگریزوں کی مدد نہ کر کے اپنے ہم وطنوں کی مدد کی تھی۔ اس لیے انھیں حقارت سے جانگلی کہا گیا۔ یہ بھی گویا اس جا گیر دارانہ معاشرے پر طنز ہے کہ ملک کے وفاداروں کو جانگلی کا نام دیا گیا۔ لالی کا ذہن بظاہر تو شیطانی و تخریبی عمل کی طرف راغب ہے، لیکن وہ خیر و شر کی کشمکش میں الجھا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ خیر و شر کی کشمکش کا یہ عنصر شوکت صدیقی کی دوسری تخلیقات میں بھی موجود ہے۔ جرائم پیشہ، قتل و غارت گری، لایعنی مشاغل، منشیات کا استعمال، جنس زدگی، دھوکہ بازی کے ساتھ ساتھ ان کے کرداروں میں ہمدردی کا جذبہ بھی موجود ہوتا ہے۔ سادہ بیانیہ اسلوب میں جیسے جیسے ناول کے واقعات سامنے آتے ہیں لالی جیسے مجرم کے کردار میں بھی انسانیت کے روشن پہلو نمایاں ہوتے چلے جاتے ہیں۔ مثلاً جیل میں رحیم داد کی دکھ بھری رُوداد لالی کے ذریعے مصنف نے اس معاشرے کے سماجی رہنماؤں کے چہرے کو بے نقاب کیا ہے جو تمام انسانی قدروں کا گلا گھونٹ کر سیاست کی باگ ڈور اپنے قبضے میں رکھنا چاہتے ہیں۔ اس پڑھے لکھے بظاہر مہذب نظر آنے والے معاشرے کے لیے اس کی کراہیت اور حقارت لالی کی زبان سے ملاحظہ ہو:

''میں تو جی کوڑے کا ڈھیر ہوں۔ کوڑے کے ڈھیر پر پلا اور کوڑے کے ڈھیر پر ہی رہا، کھاد بھی نہ بن سکا مگر تمہارا خصم... میاں حیات محمد کیسے جرائم پیشہ بن گیا، وہ تو جی ولایت سے بیرسٹری پڑھ کر آیا ہے، کنون کو پوری طرح جانتا ہے۔''(۱۲۵)

اس ناول کے راوی کی عظمت یہ ہے کہ اس نے مجرم افراد کی غلط کاریوں اور کوتاہیوں کے لیے ان کی ذات سے زیادہ ماحول کو ذمہ دار قرار دیا ہے۔ ان کی انفرادی زندگی کو بالکل معصوم تصور کیا ہے۔ لالی کے ذریعے انجام پانے والے سارے عوامل محض اتفاقی حادثات کے تحت پیش آئے ہیں۔

پولی نیسین کلب کے *Night of the great suspence* میں لالی جب نوشابہ کے کمرے میں داخل ہو کر اس سے عشق کا اظہار کرتا ہے تو نوشابہ اسے دھمکیاں دیتی ہے۔ وہ اس کی دھمکیوں سے قطعی مرعوب نہیں ہوتا ہے اور کہتا ہے کہ:

''موت اسی طرح آنی ہے تو یونہی سہی۔ وہ کھل کھلا کر ہنسا۔ پر ایک شرط ہے تم اپنے سوہنے، سوہنے ہاتھوں سے میرے ٹکڑے کرنا، ہائے بھی نہیں کروں گا۔''(۱۲۶)

جانگلوس کے کینوس پر جو کردار دکھائی دیتے ہیں، وہ پر تشدد حالات کا شکار ہونے کے باوجود زندگی کی تلخ حقیقتوں

سے مردانہ وار مقابل کرتے ہیں۔ لالی، رحیم داد، شاداں، حیات محمد خاں وٹو، فیض محمد کی معرفت اس نوتشکیل معاشرے کی شکل قاری کے سامنے آتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ شوکت صدیقی نے لکھنوی ہونے کے باوجود بہ طور خاص اس ناول کو لکھنے کے لیے جو اسلوب وضع کیا اس میں سرائیکی اور پنجابی کے الفاظ از قسم : رُڑ، رُڑی، جُوہ، پڑ پلی، جھنگر، رکڑ، جھل اور اُہر جیسے سرائیکی بیلٹ کے مقامی الفاظ برتے اور مقامی لہجہ اختیار کرنے کے لیے ''ق'' کی جگہ ''ک'' ہی استعمال کیا۔

شوکت صدیقی کا چوتھا ناول چار دیواری لکھنؤ کے حوالے سے تحریر کی گئی ''الف لیلیٰ'' ہے، جس کی شہرزاد، نئے زمانے کے حوالے سے دانشمند اور خود اعتماد ہے۔ ناول کی پُراسراریت اور داستانوی فضا بندی اس ناول کا ایک الگ اسلوب سامنے لاتی ہے نیز اس ناول میں شوکت صدیقی کا لکھنؤ کے حوالے سے تاریخی شعور قابل داد ہے۔

لکھنؤ کے بادشاہ غازی الدین حیدر کے محل کی اندرونی فضا اور بادشاہ بیگم کے خواب میں امام مہدی کا ظہور شوکت صدیقی کے تاریخ سے متعلق مطالعہ پر دال ہے۔ اس طرح لکھنؤ کے محلّات کی بیگماتی زبان سونے پر سہاگہ ہے۔ جب کہ ارجمند آراء کو نئے زمانے کی پروردہ، 'اورنیٹو کونونٹ' کی جونیئر کیمبرج اور انگریز گورنس کی نگرانی میں پلی بڑھی لڑکی دکھا کر اس کی بول چال کے لیے ایک الگ اسلوب وضع کیا گیا ہے۔

ناول میں سارنگی کی سنگت پر امیر خسرو کا مشہور منڈھا، مدھم سُروں میں چھیڑ کر انوکھی فضا بندی دیکھنے کو ملتی ہے۔ یہ رُخصتی کا گیت ہے:

ہرے ہرے بانس کٹا، مورے بابل
نیکا منڈھا چھوائے رے
پر بت بانس منگا مورے بابل

ممتاز مفتی ۱۹۶۱ء: علی پور کا ایلی اور الکھ نگری کا تحلیل نفسی سے متعلق بیانیہ اور علامتی اسلوب:

ناول علی پور کا ایلی (۱۹۶۱ء) کے ساتھ ممتاز مفتی بطور ناول نگار سامنے آئے۔ لیکن علی پور کا ایلی کے تیسرے ایڈیشن (۱۹۸۴ء) سے معلوم ہوا کہ یہ ممتاز مفتی کی ۱۹۰۵ء تا ۱۹۴۷ء کی آپ بیتی ہے جسے ناول کے پیرائے میں لکھا گیا ہے۔ تکنیک اور اسلوب بیان کے حوالے سے علی پور کا ایلی فطرت نگاری کے عمل *(Action)* اور اس کے ردِعمل *(Re-action)* کی کہانی ہے۔ ناول کے مرکزی کردار ایلی کے والد علی احمد *Action* ہیں اور *Re-Action* سے *مراد خود* ''ایلی'' (یعنی ممتاز مفتی) ہے۔ اولاد کی طرف توجہ نہ دی جائے اور اسے خودرَو پودے کی مانند تنہا چھوڑ دیا جائے تو وہ کن نفسیاتی مسائل کا شکار ہو جاتی ہے، یہ اس ناول کا موضوع خاص ہے، لیکن اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ ممتاز مفتی نے خود علی پور کا ایلی کے حوالے سے جو مختلف بیانات دیئے، وہ سارے کے سارے علی پور کا ایلی کے اکتوبر 2007ء کے ایڈیشن میں موجود ہیں۔ پہلے ان پر نظر ڈال لی جائے:

پہلا ایڈیشن (۲۵ جون ۱۹۶۱ء): علی پور کا ایلی پیش کر رہا ہوں۔ روئیداد ہے ایک ایسے شخص کی جس کا تعلیم

کچھ نہ بگاڑ سکی۔۔۔جوزندگی بھر اپنی انا کی بھول بھلیوں میں کھویا رہا حتیٰ کہ بالآخر نہ جانے کہاں سے ایک کرن چمکی اور اُسے جانے کدھر کو لے جانے والا ایک راستہ مل گیا۔اس داستان کے بیشتر واقعات اور مرکزی کردار حقیقت پر مبنی ہیں۔ باقی کردار حقیقت اور افسانہ کی آمیزش ہیں۔''

دوسرا ایڈیشن (۲۵ جون ۱۹۶۹ء) : ''اپنی دانست میں، میں نے ناول بلکہ ایلی کی سرگزشت لکھی تھی، مقصد تھا کہ ایلی کی شخصیت کا ارتقاء پیش کروں۔ اسی لیے چند ایک بظاہر غلیظ تفصیلات پیش کرنے سے گریز نہیں کیا۔۔۔یہ اور بات ہے کہ ایلی ایسا کردار ہے جو مشاہدات کے سمندر میں ڈبکیاں کھاتا ہے لیکن جب کنارے لگتا ہے تو پنچھی کی طرح پر جھاڑ کر پھر سے جوں کا توں خشک ہو جاتا ہے۔۔۔اُردو ادب میں کوئی کہانی ایسی نہ ملے گی جس کی تفصیلات براہ راست زندگی سے اخذ کی گئی ہوں اور چناؤ سے بغیر ایک جگہ ڈھیر کر دی گئی ہوں۔ اس لحاظ سے یہ کتاب آپ بیتی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ اس کتاب کے دوسرے حصّے ایلی اور الکھ نگری کی تکمیل کے بعد یہ کتاب ارتقاء کی ایک اہم کڑی کی حیثیت اختیار کر لے گی۔''

تیسرا ایڈیشن (۲۶ جنوری ۱۹۸۴ء) : ''یہ کتاب میری آپ بیتی کا پہلا حصّہ ہے۔ پہلے مجھ میں اتنی جرأت نہ تھی کہ اپنی خامیوں، کمیوں اور بے راہ روّیوں کو اپناتا، اس لیے میں نے اسے روئیداد کا نام دے دیا۔ یہ آپ بیتی ۱۹۰۵ء سے ۱۹۴۷ء تک مشتمل ہے۔''

پانچواں ایڈیشن (جون ۱۹۹۵ء) : ''علی پور کا ایلی میں نے اُردو ادب کے خلاف احتجاج کے طور پر لکھی تھی۔ اُردو ادب کئی ایک پہلوؤں میں بڑا اُجلا تھا، بڑا مہذب تھا، بڑا اخلاق زدہ تھا، اس حد تک کہ حقیقت پسندی سے بیگانہ ہو جاتا تھا۔ اُردو ادب کی خودنوشتیں بڑی دُھلی دُھلائی، کلف زدہ اور استری کی ہوئی تھیں۔ میں نے سوچا، ایک سچی خودنوشت پیش کروں، اخلاق اور تہذیب سے بے نیاز۔''

ممتاز مفتی کے محولہ بالا بیانات میں واضح تضاد دکھائی دیتا ہے۔ ۲۶ نومبر ۱۹۸۴ء کو وہ لکھ رہے ہیں : ''ارادہ تھا کہ سوانح کا دوسرا حصّہ ایلی اور الکھ نگری کے عنوان سے پیش کروں گا لیکن الکھ نگری والوں نے اس کی اجازت نہیں دی۔ ان کا کہنا ہے کہ اللہ تعالیٰ کو پردہ داری پسند ہے، لہٰذا معذور ہوں۔''

واضح رہے کہ اس بیان میں الکھ نگری والے سے مراد قدرت اللہ شہاب ہیں۔ لیکن جب ۱۹۸۶ء میں قدرت اللہ شہاب وفات پا گئے تو الکھ نگری منظر عام پر آ گئی اور اس میں قدرت اللہ شہاب کی ذات سے متعلق وہ ایسے ایسے انکشافات کرتے ہیں، جو اُن کی زندگی میں کبھی نہ کرتے۔ الکھ نگری میں روحانیت اور ملحدانہ فکر، مذہبی اعتقادات اور پیراسائیکالوجی، تحت الشعور اور لاشعور اک دوجے کے مدمقابل ہیں جب کہ علی پور کا ایلی کا مرکزی کردار تو خود ''ایلی'' ہی ہے (یعنی ممتاز مفتی) لیکن ناول کا قریب آدھا حصّہ ایلی کے والد علی احمد سے متعلق ہے جو ایک حیران کن جاندار کردار ہے۔ علی احمد کا رنگ صرف شہزاد کے ناول میں نمودار پڑنے سے پھیکا پڑتا ہے اور سادی کے آنے کے بعد تو علی احمد کا طاقت ور کردار ویسا نہیں رہتا، جیسا کہ پہلے دکھائی دیتا ہے۔ لیکن ناول کے آغاز میں اس کردار کی جو اُٹھان ہے، وہ اپنی مثال آپ ہے :

''علی احمد واپس آتے تو چپکے سے دبے پاؤں اپنے کمرے میں داخل ہو جاتے تاکہ صفیہ کو معلوم نہ ہو کہ وہ اتنی دیر سے لوٹے

ہیں۔لیکن اُن کی آہٹ پا کرصفیہ جاگ اُٹھتی۔وہ علی احمد سے بگڑتی،علی احمداُسے مناتےلیکن وہ بگڑے چلی جاتی۔پھر کمرے سے دھینگا مُشتی کی آوازیں آنے لگتیں۔چونکہ معاملے کی نزاکت دیکھ کرڈان کھوٹے میدان میں آنکلتا،ٹین کا سپاہی اپنے داؤدکھاتا،بال آخر شام کوٹ کا وہ مضبوط مگر حسین قلعہ سر ہوجاتا اور صفیہ کے ہونٹوں پر مسکراہٹ پھیل جاتی۔'' (۱۲۷)

''اب وہ راتیں باہر گزارنے لگے اور آدھی آدھی رات گئے گھر آنے لگے تھے۔صفیہ نے اس پر صدائے احتجاج بلند کی لیکن علی احمد صدائے احتجاج سے نہ ڈرتے تھے کیونکہ اُنھیں اچھی طرح معلوم تھا کہ صفیہ کی بڑی سے بڑی صدائے احتجاج کو ٹین کا سپاہی مسکراہٹ میں بدل سکتا ہے۔'' (۱۲۸)

ڈاکٹر ممتاز احمد خان کے مطابق:

''علی احمد عورت کے دیوانے ہیں بلکہ یہ کہنا چاہیے،جنسی جنونی ہیں۔۔۔مصنف نے علی احمد کے لیے ''ٹین کا سپاہی'' کے الفاظ استعمال کیے ہیں،جس کی بدنما آوازوں سے ایلی اور اُس کی ماں ذہنی اذیت کا شکار ہیں۔۔۔لاغر ایلی چونکہ سمجھدار ہو چکا تھا اس لیے اپنے باپ کے گھناؤنی حرکتوں کا اس قدر اثر لیا کہ وہ اپنے آپ کو نامرد سمجھنے لگا۔۔۔ایلی فیل ہوا تو علی احمد نے اُسے امرتسر میں داخلہ دلوادیا۔وہاں ایلی کا رابطہ لڑکوں سے ہوا اور اس کے جذبات میں شہزاد سے زیادہ قربت کی خواہش جاگی۔واپسی پر اس نے شہزاد پر کئی جنسی وار کیے لیکن ہمیشہ ناکام رہا۔'' (۱۲۹)

ابن انشاء نے علی پور کا ایلی کو اردو ناولوں کا 'گرنتھ صاحب' قرار دیا تھا۔اس ناول میں فرائیڈ یئن نفسیات کے حوالے سے ممتاز مفتی نے اس نفسی کیفیت کو ہمہ داں راوی کے بیانیہ میں بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے،جب مرد پہلی بار اپنی مردانہ قوت سے متعارف ہوتا ہے:

''اس کا دل دھک سے رہ گیا سا جو کی چارپائی اُس کے ساتھ ملی ہوئی تھی اور ایک حریص تھوتھنی اُس کی طرف بڑھ رہی تھی گھبرا کر پیچھے ہٹنے کے بجائے اُس نے اپنے آپ کو بدرو میں پھینکدیا اور گرم غلیظ جسم کے ایک جھٹکے نے اُسے آغوش میں لے لیا۔اُس کا جی چاہتا تھا کہ چیخ مار کر اُٹھ بیٹھے اور اس نائٹ میئر سے اپنے آپ کو محفوظ کرلے لیکن اس کے برعکس نہ جانے کیوں اُس دیوانگی کے تحت جو اس پر مسلط ہو چکی تھی اس نے اس غلاظت بھرے جوہڑ میں چھلانگ لگادی۔ایک لمس، ایک ڈبکی۔آتش فشاں سے لاوے کا ایک ریلا نکلا جس نے ایلی کو تنکے کی طرح بہا کر نہ جانے کہاں پھینک دیا۔'' (۱۳۰)

یہ ہمہ داں راوی کی وہ فطرت نگاری ہے، جسے 'زولائیت' کا نام دیا گیا۔ممتاز مفتی نے ناول میں انسانی فطرت کے بہت سے پہلوؤں کو بیان کیا ہے۔اور اس طرح کے بیان میں عزیز احمد بھی پیچھے رہ جاتے ہیں۔درج ذیل اقتباس میں ممتاز مفتی طوائف کی ایک عجیب نفسی کیفیت بیان کرتے ہیں،جس میں نسوانی فطری جذبہ جب دنیاوی معاملات پر حاوی ہوجاتا ہے تو طوائف کی فطرت حیرت زا ہوجاتی ہے:

''اس کا نام الماس ہے۔نئی نئی آئی ہے یہاں۔اچھی خاصی ہے۔نوجوان ہے۔نہ جانے حئی نے کیا کر دیا ہے۔بیچاری نے دھندہ چھوڑ رکھا ہے۔اس کے حواری میراثی بھوکے مر رہے ہیں اور حئی کے خون کے پیاسے ہو رہے ہیں لیکن یہ کسی سے ڈرے،توبہ کرو۔ڈر تو اس کی گھٹی ہی میں نہیں۔سارا دن وہاں جا کر بیٹھ رہتا ہے۔وہ اس کی جرابیں دھوتی ہے، پتلونیں

استری کرتی ہے، چائے بنا بنا کر پلاتی ہے۔عجیب جذبہ ہے محبت کا'' آغا ہنسنے لگا۔دھندہ کرنے والیوں کو بھی نہیں چھوڑتا۔
کوئی معصوم نہیں ہے وہ اناڑی نہیں۔سب کچھ سمجھتی ہے جانتی ہے کہ ان تلوں میں تیل نہیں۔جیئ محض وقت کٹی کر رہا ہے۔
پھر بھی وہ فریب کھائے جاتی ہے۔عجیب بات ہے۔''(۱۳۱)

تحلیلِ نفسی کے بیانیہ میں اب ایک اور پیرا گراف دیکھیے جب ایک نوجوان مرد کی فطرت *Love and Hate* کا شکار ہو جاتی ہے:

''شہزاد اکثر مسکرا مسکرا کر ایلی سے باتیں کیا کرتی تھی لیکن اس کے باوجود ایلی کو محسوس ہوتا جیسے وہ مسکراہٹ سطحی ہو لیکن شریف کی طرف دیکھ کر مسکراتی تو ایلی تڑپ اُٹھتا۔ وہ مسکراہٹ عام مسکراہٹ سے کس قدر مختلف ہوتی تھی۔ ایلی کا جی چاہتا کہ کوئی اس کی طرف بھی وہی مسکراہٹ لہرائے۔ ویسی ہی مسکراہٹ سے دیکھے۔ اُن دنوں ایلی کی سب سے بڑی آرزو اور حسرت وہ مسکراہٹ تھی۔''(۱۳۲)

شاید اسی لیے ڈاکٹر سہیل بخاری نے کہا تھا کہ جس نے اس ناول کو نہیں پڑھا، اس نے کچھ نہیں پڑھا۔

دراصل یہ سگمنڈ فرائیڈ *(Sigmund Freud)* کے شاگرد ڈاکٹر سٹیکل *(Dr. Stekoll)* کی نفسیات سے متعلق نظریہ سازی کا کمال ہے، جس سے ممتاز مفتی از حد متاثر رہے۔

گلوبل تناظر میں ''شہزاد'' اپنی نسوانی فطری نفسیات کے اعتبار سے حقیقی کردار دکھائی دیتی ہے۔ جب کہ ایسی عورتیں ہمارے معاشرے میں خال خال ہی پائی جاتی ہیں۔ ممتاز مفتی نے قصّہ کو گلوبل تناظر میں موجود انسانی فطرت، علم نفسیات اور مکافاتِ عمل کے پُر پیچ فریم ورک میں پیش کیا ہے۔ اور یہی صورت الکھ نگری میں بھی دکھائی دیتی ہے، جو ممتاز مفتی کی ۱۹۴۷ء سے ۱۹۸۶ء تک محیط زندگی سے متعلق آپ بیتی نما ناول ہے۔

اس خصوص میں عمدہ مثال گستاوَ فلابیئر *(Gustave Flaubert)* کی ناول مادام بواری تھی۔ فلابیئر نے جس مہارت سے ناقابل یقین کو یقین کے قابل بنایا، ویسی مہارت ممتاز مفتی کے ہاں کم از کم ہے اور علی احمد اور ہاجرہ کے مابین کردار سازی کے حوالے سے تو بالکل مفقود ہے۔ البتہ مفتی نے جنسی تعلق کو استعاراتی علامتی اور اشاراتی انداز سے ضرور نمایاں کیا۔ یوں ممتاز مفتی علی پور کا ایلی میں فرانس کی نیچرل ازم کی تحریک کے زیر اثر عزیز احمد سے کہیں زیادہ کامیاب دکھائی دیتے ہیں۔ لیکن الکھ نگری میں علامتیت اور اشاریت تو موجود ہے، اس طرز کی فطرت نگاری موجود نہیں۔ الکھ نگری میں قدرت اللہ شہاب ایک محوری کردار ہے، جس کے گرد ۱۹۴۷ء تا ۱۹۸۶ء صرف ممتاز مفتی ہی کی زندگی کے افعال و اعمال گردش کرتے ہوئے دکھائی نہیں دیتے۔ اُن کے ساتھ اشفاق احمد، بانو قدسیہ، جمیل الدین عالی اور ابن انشاء کے کردار بھی ہیں۔ ماضی میں عزیز احمد کا فطرت نگاری کے حوالے سے بیانیہ فوٹو گرافک طرز اظہار کے سبب تنقید کی زد میں رہا تھا۔ اس لیے کہ اس میں رمزیت نہیں تھی۔ اس کے برعکس ان دونوں ناولوں میں مفتی اپنے استعاراتی اور رمزیہ اشارہ جات اور ہمہ داں راوی کے اسلوب کے سبب داد سمیٹنے میں کامیاب رہے۔ مثال دیکھیے:

''مجھے اپنا ہاتھ دے دو'' ایلی نے شہزاد سے کہا۔

''میرا بس چلے تو میں اُسے کاٹ کر تمہیں دے دوں۔'' وہ اپنا ہاتھ بڑھاتے ہوئے بولی۔

ایلی نے شہزاد کا ہاتھ تھام لیا۔

''ہونہہ''، بیگم اندر آ کر ہنسی۔ ''یہاں تو کچھ اور ہی ہو رہا ہے۔'' وہ غصے سے بولی۔

شہزاد نے بیگم کو دیکھ کر ہاتھ چھڑانے کی کوشش نہ کی، بلکہ دوسرا ہاتھ بھی ایلی کو دے دیا۔

''توبہ بے حیائی کی کوئی حد ہوتی ہے۔''، بیگم چلائی۔

''نہیں اماں۔'' شہزاد نے ہنس کر کہا۔ ''بے حیائی کی حد نہیں ہوتی، حیا کی ہوتی ہے۔''(۱۳۳)

ناول میں ممتاز مفتی نے شیخ مسعود نامی ہیڈ ماسٹر کی صورت ایک عجیب وغریب کردار سے متعارف کروایا ہے جو اُوٹ پٹانگ انسانی نفسیات نگاری کا کمال ہے:

''عام طور سے وہ بے تکلف گفتگو کے دوران میں اپنی طبیعت کی ستم ظریفی کے متعلق باتیں کرنے کا عادی تھا۔ ''میں وہ ... شخص ہوں۔'' وہ گالی دے کر کہتا۔ ''جو گرگٹ کی طرح ادلتا بدلتا رہتا ہے۔ خدا کی قسم۔ آج تک اپنی طبیعت کا جنتر منتر سمجھ میں نہیں آیا۔ ہنسوں تو یقین نہ کیجئے کہ ہنس رہا ہوں۔ اور غصہ۔ غصہ تو اس حد تک آتا ہے مجھے اور اس قدر آناً فاناً کہ کچھ پتہ نہیں چلتا۔ ایک بندوق خریدی تھی کہ چور چکار سے محفوظ رہوں۔ لیکن اُسے کھول کر اُس کے کل پُرزے الگ الگ صندوقوں میں بند کر رکھے ہیں کہ جب تک اُنھیں اکٹھا کر کے جوڑوں تب تک شاید غصہ اُتر جائے اور نہ بھی اُترے تو بیگم دہائی تو مچا سکے۔''(۱۳۴)

ممتاز مفتی نے علی پور کا ایلی اشفاق احمد کی تحریک پر لکھا۔ جب کہ الکھ نگری اس کا دوسرا حصّہ ہے۔ اشفاق احمد نے علی پور کا ایلی جیسے ضخیم ناول کو شائع کرنے کی خاطر پریس لگایا تھا اور انھیں امید تھی کہ اس ناول پر ممتاز مفتی کو پاکستان رائٹرز گلڈ کا ''آدم جی ایوارڈ'' ۱۹۶۱ء مل جائے گا، تو مفتی اور اشفاق کے سارے دلدّر دور ہو جائیں گے لیکن ایسا ہوا نہیں اور ''آدم جی ایوارڈ'' جمیلہ ہاشمہ کے ناول تلاش بہاراں کو مل گیا۔ واضح رہے کہ ایوارڈ کی اس دوڑ میں محمد احسن فاروقی بھی اپنے ناول سنگم کے ساتھ شامل تھے، جو انھوں نے ورجینیا وولف *(Virginia Wolfe)* کے ناول اور لینڈو کے انداز میں لکھ کر قرۃ العین حیدر کے ناول آگ کا دریا کو مات دینے کی کوشش کی تھی۔ جب کہ قرۃ العین حیدر نے بھی ورجینیا وولف *(Virginia Wolfe)* کے ناول اور لینڈو ہی کی طرز پر آگ کا دریا لکھا تھا۔ جمیلہ ہاشمی نے نہ صرف اپنی عمدہ اسلوب سے علی پور کا ایلی جیسے فرائیڈین نفسیات کے زیر اثر لکھے گئے ضخیم ناول کو مات دی بلکہ محمد احسن فاروقی کا ناول سنگم بھی شکست کھا گیا۔

علی پور کا ایلی کا دوسرا حصّہ الکھ نگری ہے تو سوانحی ناول جیسا اور علی پور کا ایلی کے پلاٹ کو بھی آگے بڑھاتا ہے لیکن الکھ نگری میں خود ممتاز مفتی کو حالاتِ زندگی کے ساتھ ساتھ دیگر ادباء از قسم: اشفاق احمد، بانو قدسیہ، احمد بشیر، ابن انشا، الطاف گوہر اور قدرت اللہ شہاب کے احوال و آثار بھی شامل ہو گئے ہیں۔ مثال کے طور پر احمد بشیر کی فلم ''نیلا پربت'' کی پلاننگ، تیاری اور فلم کا فلاپ ہو جانا۔ قدرت اللہ شہاب کے ایک با اعتبار آفیسر کے طور پر خود ممتاز مفتی کی دفتری

مصروفیات اور افتخار عارف کی دعوت پر خود ممتاز مفتی کا سفر لندن اور اردو مرکز کی تقریب کا ہال۔ لندن میں آٹھ روزہ قیام کے دوران احمد بشیر کی بہن پروین عاطف اور رپورتاژ ''کشمیر اداس ہے'' کے مصنف محمود ہاشمی سے ملاقاتیں۔ لیکن الکھ نگری میں سب سے زیادہ ذکر قدرت اللہ شہاب کا ہے۔ نہ صرف اُن کی پیشہ ورانہ مصروفیات بلکہ اُن کی روحانیت سے متعلق زندگی کا احوال۔ اس حوالے سے الکھ نگری زیادہ زیر بحث آیا کہ ممتاز مفتی نے قدرت اللہ شہاب کو ایک بڑے پہنچے ہوئے صوفی بزرگ کے طور پر پیش کیا تو کچھ واقعات مافوق الفطرت بھی شامل ہو گئے۔

الکھ نگری کی خوبی یہ ہے کہ ہر کردار اور واقعہ کے لیے ممتاز مفتی نے الگ الگ اسلوب بیان تراشا ہے۔ یہ ۱۹۶۱ء تا ۱۹۸۶ء کے پچیس سال کے دورانیہ پر مشتمل ایک ایسی دستاویز ہے، جس میں پاکستان کی سیاسی اور سماجی زندگی کے متعلق بلا جھجک لکھا گیا ہے۔ موقع محل سے متعلق مختلف اسالیب بیان کے دو ایک نمونے دیکھیے:

''تفاخر کی شدت سے وہ خدا بنا لیکن بدقسمتی سے فلم فلاپ ہو گیا اور احمد بشیر کی وفات ہو گئی۔ کئی ایک سال اس کی لاش چارپائی پر پڑی رہی۔ حیرت کی بات تھی کہ فلم فلاپ ہونے کے باوجود احمد بشیر کا فلم سازی کا جنون جوں کا توں قائم رہا۔

گھر میں بڑی تنگ دستی تھی، پتہ نہیں اس کی بیوی مُودی کس طرح گھر چلا رہی تھی۔ لیکن احمد بشیر نے صاف اعلان کر دیا تھا کہ میں فلم سازی کے علاوہ اور کوئی کام نہیں کروں گا۔ حالانکہ وہ قابل آدمی تھا، اچھا جرنلسٹ تھا۔ دفتری کام میں مہارت رکھتا تھا۔ اس کی تین نوجوان لڑکیاں اور مُودی سخت مشکلات میں مبتلا تھیں۔ اس کے باوجود وہ فلم کے سوا کوئی اور کام کرنے کے لیے تیار نہ تھا۔ وہ سارا دن چارپائی پر پڑا رہتا تھا۔ آہیں بھرتا، کروٹیں بدلتا۔ اپنی بے چینی کو چھپانے کی کوشش کرتا۔''(۱۳۵)

یہ بیان احمد بشیر سے متعلق تھا، جس کی فلم ''نیلا پربت'' کیا فلاپ ہوئی وہ بربادی کے دہانے پر پہنچ گیا۔ اب قدرت اللہ شہاب کی روحانیت سے متعلق قدرے مختلف اسلوب میں ایک بیان ملاحظہ ہو:

''آپ تو ان کے پی اے ہیں، آپ پر تو بھید کھل جانا چاہیے۔

بالکل نہیں، بالکل نہیں مثلاً پرسوں کی بات ہے، انہوں نے مجھے ایک نوٹ بھیجا ٹائپ کے لیے۔ میں اس نوٹ کو دیکھ کر حیران رہ گیا۔ لگتا ہی نہیں تھا کہ نوٹ شہاب صاحب نے لکھا ہے۔ اس قدر کچی لکھائی تھی جیسے کسی پانچویں جماعت کے طالب علم نے لکھی ہو۔ شہاب صاحب کے ہینڈ رائٹنگ سے دور کے مناسبت نہ تھی بلکہ میں نے فون پر شہاب صاحب سے پوچھا بھی۔ سر یہ نوٹ آپ نے بھیجا ہے کیا مجھے ٹائپ کے لیے۔ شہاب صاحب نے یوں سرسری جواب دیا جیسے انہیں احساس ہی نہ ہو کہ لکھائی میں گڑبڑ ہے۔ ذرا ٹھہریے، میں دکھاتا ہوں آپ کو وہ نوٹ۔ وہ اٹھ کر چلا گیا اور جلد ہی نوٹ لے کر آ گیا کہنے لگا دیکھیے کیا یہ لکھائی شہاب صاحب کی ہے۔

اسے دیکھ کر مجھے ایسے لگا جیسے مکھی دوات سے نکل کر کاغذ پر چلی ہو اور اس کے پاؤں نے کچھ نقش لگا دیئے ہوں۔

یہ آپ نے پڑھ کیسے لیا، میں نے پوچھا۔

بڑی مشکل سے پڑھا گیا، وہ بولا۔

کیا شہاب صاحب کو بالکل احساس نہیں ہوا کہ لکھائی اس قدر کچی ہے، میں نے پوچھا۔
یہی تو حیرت کی بات ہے، پی اے نے کہا، شہاب صاحب تو ایک نظر میں بات بھانپ لیتے ہیں لیکن اس نوٹ میں انہیں غیر معمولی بات نظر نہیں آئی۔''(۱۳۶)

الکھ نگری میں یوں تو ممتاز مفتی کا اسلوب سوانحی اور امتزاجی ہے، جو ہر کردار کے مطابق ڈھل جاتا ہے لیکن اس میں ایک خاص طرح کی تہ داری بھی ہے۔ علامتی رنگ بھی ہے۔ مکالموں میں ایمائی لہجہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ بہ طورِ خاص قدرت اللہ شہاب کی رُوحانی دنیا کو اجاگر کرنے کے حوالے سے انکشاف ذات سے مطابقت رکھنے والا اسلوب دکھائی دیتا ہے۔

بے شک یہ کہا جائے کہ قدرت اللہ شہاب کو صوفی صافی اور پہنچا ہوا بزرگ ثابت کرنے کے لیے ممتاز مفتی نے مبالغے سے کام لیا یا جھوٹ بولا لیکن ممتاز مفتی تھے ایک پیاری شخصیت۔ جہاں ممتاز مفتی کو جذباتی ٹھیس پہنچی، وہ آبلے کی طرح پھوٹ بہے اور جہاں جہاں انھوں نے ماہیت عالم پر غور کیا اور نتیجہ کے طور پر ذہنی انتشار کا شکار ہوئے تو حیرت و استعجاب میں ڈوب گئے۔ یہ انواع و اقسام کی کیفیات کو بیان کرنے پر قادر ان کا تہ دار بیانیہ ہی ہے جو ممتاز مفتی کے ساتھ ہی ختم ہو گیا۔

جمیلہ ہاشمی ۱۹۶۱ء: تلاش بہاراں اور دشت سوس کا تاریخی، فلسفیانہ، صوفیانہ تاثراتی اور غنائیہ اسلوب:

جمیلہ ہاشمی کے پہلے ناول تلاش بہاراں (۱۹۶۱ء) کو پاکستان رائٹرز گلڈ کے ''آدم جی ادبی ایوارڈ'' ۱۹۶۱ء سے نوازا گیا۔ تلاش بہاراں میں ناول نگار انسانیت کا پرچار کر رہی ہیں۔ اس لیے کہ انھیں ۱۹۴۷ء کے فسادات میں امرتسر سے منٹگمری (ساہیوال) کی ہجرت کا تجربہ تھا اور ۱۹۵۵ء تک یہ ناول لکھ لیا تھا۔ بعد ازآں پانچ برس تک وہ اپنے رُومانی تاثراتی اسلوب بیان کو سنوارتی رہیں۔ ان کی نظر میں رنگ و نسل اور مذہب و ملت کی تفریق کوئی معنی نہیں رکھتی، اس لیے ناول کے تین اہم کردار: کنول کماری ٹھاکر، راجندر اور کہانی کار ہندو مسلم فسادات کے خلاف ہیں اور مسلمانوں کی جان بچانے کی کوشش میں خود زخمی ہو جاتے ہیں۔ بین السطور ناول کا ایک موضوع اور بھی ہے، عورت کی آزادی۔ یوں چار سو اٹھارہ صفحات پر مشتمل اس ناول کے آخر میں فسادات کی تصویر کشی اور انسان دوستی دیکھنے کو ملتی ہے اور بقیہ ناول ہندوستانی عورت کی مظلومیت کی رُوداد ہے۔ کنول کماری ٹھاکر کے کردار کو مرکز بنا کر عورت کی آزادی کا خواب دیکھا گیا ہے۔ لہولہو زندگی جیسی کہ ہے، تلاش بہاراں میں نہیں ملتی، بلکہ زندگی جیسی ہونی چاہیے کا رومانی احساس اس ناول کا محرک ہے۔ یوں ناول میں فینٹاسی اور خواب بیداری کی سی فضا دیکھنے کو ملتی ہے، جس کی مناسبت سے تاثراتی اور غنائیہ اسلوب وضع کیا گیا ہے۔ تلاش بہاراں کی پوری کہانی ایک ہندو اخبار نویس خاتون نے صیغۂ واحد متکلم میں بیان کی ہے، لیکن اس کا نام پورے ناول میں کہیں نہیں لیا گیا۔ کنول کماری ٹھاکر جو تلاش بہاراں کا مرکزی کردار ہے، ایک دیوی تو محسوس ہوتی ہے لیکن اُس میں حقیقی عورت کی کمی ہے۔ راجندر، رادھے کرشن اور ڈاکٹر بھٹاچاریہ نے اسے اس زاویہ نگاہ سے دیکھنے کی اور پرکھنے کی جسارت کی تو اُن کو مونہہ کی کھانا پڑی۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے کنول کماری جنسی جذبات سے یکسر محروم ہے یا خود ساختہ راہبہ ہے۔ اُس نے ساری عمر شادی نہ کی۔ بہ طور ٹیچر اُس نے کالج کی طالبات کو بھی ایسی تعلیم دی کہ وہ اپنا آزاد تشخص برقرار رکھیں۔ اُس نے تمام عمر

ہندوستانی عورت کی آزادی کے لیے کام کیا۔کسی بھی صلے یا شہرت کی تمنا کیے بغیر پہلے وہ ہمدرد وکیل بنی پھر نادار گھر کا انتظام کیا اور آخر میں گرلز کالج کی پرنسپل بن کر لڑکیوں میں روشن دماغی پیدا کرنے میں مگن ہوگئی۔ وہ کالج کی تمام لڑکیوں کو بلا امتیاز مذہب پیار کرتی تھی۔فسادات کے دنوں میں جب ہندو غنڈے مسلم لڑکیوں کی تلاش میں تھے تو وہ ساری ساری رات اُن کا پہرہ دیتی رہی۔ جب چندر شیکھر نے گرلز ہاسٹل پر بم گرایا تو وہ بری طرح زخمی ہوکر اپاہج ہوگئی۔معذور ہوجانے کے بعد کنول کماری ٹھاکر نے جتنے دن بھی کسمپرسی کے گزارے، ان میں وہ بے لوث محبت کرنے والی ایک عظیم عورت ہی دکھائی دی :

> ''کنول سن نہیں سکتی۔بس بول سکتی ہے اور پھر بھی اپنے بستر سے اٹھ کر دبے قدموں سارے کمرے میں گھومتی ہے۔ٹٹول کر کھڑکیوں کو کھولتی ہے۔ باہر جھانک کر کہتی ہے ''یہاں کتنا اندھیرا ہے۔ کچھ بھی تو دکھائی نہیں دیتا۔ کیوں نیرا، بچیاں تو ٹھیک ہیں۔عائشہ کو جاکر تسلی دو۔نویدہ بہت ڈرتی ہے، اس سے کہو گھبرائے نہیں۔ جب تک میں زندہ ہوں کوئی ان کا بال بیکا نہیں کرسکتا۔ میری زندگی میں کوئی میری بچیوں کی طرف نگاہ اٹھا کر دیکھنے کی ہمت نہیں کرسکتا۔ مجھ سے کہتے ہیں کہ مسلمان لڑکیوں کو ان کے حوالے کردوں۔ پاگل اتنا نہیں سمجھتے، وہ میرا آدرش ہیں۔ وہ میرے دل کی تمنائیں ہیں۔ وہ میرے اور باقی دنیا کے درمیان ایک پل ہیں۔لاکھ پکڑتی ہوں۔آوازیں دیتی ہوں مگر وہ کھڑکی کھولے کوئی شے بنا دیکھے اپنے سے باتیں کرتی رہتی ہے۔ (۱۳۷)

تلاشِ بہاراں کا دوسرا اہم کردار شوبھا ہے۔جب اس کی شادی ہوئی تو سہاگ رات ہی کو اس کا شوہر شوتم سانپ کے ڈسنے سے مر گیا۔کنواری بیوہ نے کچھ مدت بیوگی کے سوگ میں گزار کر ایک بھگت کے کہنے پر نروان اور شانتی کے حصول کے لیے اپنے ''من کا دروازہ کھولنے'' کا فیصلہ کرلیا۔میکہ چھوڑ کر اُس نے کئی ایک عارضی ٹھکانے اختیار کیے۔اس کی بدنامی کے غم سے اس کے بابا مر گئے اور چھوٹا بھائی گھر بار چھوڑ کر سادھو سنت بن گیا۔شوبھا نے شہر پہنچ کر اخبار میں صحافت کی اور کنول کماری ٹھاکر کی مخالفت میں مضامین لکھ لکھ کر مردوں کی سوسائٹی میں شہرت پائی۔ برسوں بعد جب اخبار نویس خاتون (ناول کی راوی) کی اس سے ملاقات ہوئی تو شرابی اوباش من موہن سیٹھ، شوبھا کے ساتھ تھا۔اس نے رات کے وقت تاج محل جانے کی فرمائش کی اور صحافی خاتون کو بھی زبردستی ساتھ لے گئی۔تاج محل کی سیر کے دوران اخبار نویس خاتون نے اسے طعنہ دیا کہ وہ کنول کماری ٹھاکر کی طرح کی عظیم عورت نہ بن سکی۔ وہیں اسے اس کا سادھو سنت بھائی رگھوناتھ بھی ملا جو اس سے بات نہیں کرتا۔اس کے بعد اس نے آوارگی کی زندگی ترک کرکے شادی کرلی اور کھل کر کنول کماری ٹھاکر کی عظمت کا اعتراف کیا۔

ہر گھڑی بدلتی ہوئی انسانی فطرت کے تنوع کے حوالے سے شوبھا تلاش بہاراں کا سب سے زوردار کردار ہے جو حقیقی انسانی زندگی سے تعلق رکھتا ہے۔ اس میں بشری کمزوریاں بھی ہیں اور خوبیاں بھی۔ اسی طرح اخبار نویس خاتون کی بہن وینا کا کردار بھی یادگار ہے، جس کے شوہر کرشن گوپال نے اپنی ماں اور بہنوں کے ساتھ مل کر اس کا حشر کیا، وہ ہمارے سماج کا المیہ ہے۔

جمیلہ ہاشمی نے یہ ناول مشرقی پنجاب کی سکھ معاشرت کے تناظر میں لکھا ہے اور آزادی (۱۹۴۷ء) سے قبل وہاں کی

صدیوں پرانی مشترکہ تہذیب کی عکاسی اس سے مناسبت رکھنے والے اسلوب میں کی ہے۔جس کی ہندی لفظیات انوکھے ذائقے کی حامل ہے۔ناول میں سماجی ڈھانچہ انتہائی کمزور دکھایا گیا ہے۔کنول کماری ٹھاکر اُسی ہندومعاشرے میں پروان چڑھی تھی،اسی لیے غیر حقیقی ظالمانہ رسم ورواج کے خلاف صدائے احتجاج بلند کر کے پورے نظام کو بدلنا چاہتی ہے۔ڈاکٹر انور پاشا اس کردار کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''تلاش بہاراں میں کنول کماری کے کردار میں عورت کا ایک آدرش روپ ملتا ہے۔جو معاشرے میں عورت کے لیے مساوی اور استحصال سے ماورا حیثیت حاصل کرنے کی خواہش کا غماز ہے۔''(۱۳۸)

ناول کی منظر نگاری ملاحظہ کیجیے اور بھگوان کے فریاد نہ سننے پر تعجب کا اظہار دیکھتے چلیے:

''رات اندھیری ہے، ندیا گہری ہے اور میرا سفر جاری ہے۔اپنے وجود سے باہر تاریکی کے ایوان میں کیا تاریکی جانی پہچانی اور اپنی نہیں لگتی۔اے ان دیکھے خدا میں تمھیں کہاں پکاروں! تمھیں کرشنا بوس نے پکارا تھا اور تم نے اس کی ایک نہ سنی۔بھگوان مجھے یہ تو بتاؤ جب تمھیں کوئی پکارتا ہے اور تم نہیں سنتے تو کیا سوئے ہوئے ہو! سچ کہنا جب دُکھ چاروں طرف سے مل کر دباتے ہیں اور انسان تمھارا نام لیتا ہے تو تم کہاں ہوتے ہو تمھیں کہاں ڈھونڈا جا سکتا ہے۔''(۱۳۹)

ایک جھلک فسادات کے مناظر کی بھی دیکھتے چلیے:

''ایک قیامت تھی۔آگ کے شعلے بارش کے باوجود بلند ہو رہے تھے۔لوگ بھاگ رہے تھے۔عورتیں چھتوں سے چھلانگیں لگا رہی تھیں۔عورتیں ننگے سر، ننگے پیر بھاگ رہی تھیں۔مرد روتے ہوئے آگ کے شعلوں میں دھکیلے جا رہے تھے۔گولیاں چلنے کی آواز آتی۔کواڑ دھڑ دھڑائے جاتے۔دستی بم پھینکے جا رہے تھے۔بچوں کو چیختے اور چلاتے ہوئے نیزوں پر لٹکایا جا رہا تھا۔اُن کو زندہ ہی آگ پر بھونا جا رہا تھا۔تیل کے بڑے بڑے کھولتے کڑھاؤ تھے جن میں لڑکیوں کو برہنہ کر کے دھکا دے دیا جاتا۔عورتیں بال بکھرائے وحشت سے آنکھیں کھولے بھاگ رہی تھیں۔نازک اندام سفید لڑکیاں ننگی پتھرائی ہوئی شکلوں سے برستی بارش میں قطاروں میں کھڑی کر دی گئی تھیں۔مرد اُنھیں دیکھ کر ہنستے اور شراب سے مدہوش ہو کر جس کو جی چاہتا کھینچ لیتے۔''(۱۴۰)

یہ ہے فسادات کے دوران انسان کی وحشی اور ظالمانہ فطرت کی عکاسی۔جب کہ سماجی سطح پر اخلاقی گراوٹ بتاتے ہوئے لکھا گیا ہے کہ کنستی رانی اپنے بیٹے کرن کو ایک بڑا آدمی بنانے کے لیے اپنی عصمت کی حفاظت کا جذبہ رکھنے کے باوجود کیا کرے، مُفلسی کے ہاتھوں شہوت پرست مہاجن کے آگے سپر ڈال دیتی ہے اور سوچتی جاتی ہے:

''کرن بڑا آدمی بن جائے گا۔پر ایسے گھور پاپ کے بعد وہ اس کی ماں کہلانے کے قابل کیسے رہے گی اور کاجل نئے سرے سے اس کی آنکھوں سے چہرے پر پھیل گیا۔رات ہو گئی وہ اپنے لالی والے ہونٹوں کو کاٹتی آنسوؤں کو آنکھوں میں واپس لوٹاتی تیزی سے مہاجن کی حویلی کی طرف جا رہی تھی۔مہاجن نے پھر کہا۔''کیا کنستی رانی؟ روپے تو یوں ہی نہیں ملتے اور پھر آج کل تو روپے الوپ ہو گیا ہے۔''اور کنستی نے لالٹین کی روشنی میں گھونگھٹ ہٹا دیا۔

اُس رات تیزی سے گھر جاتی مُٹھی میں روپے دبائے وہ سوچ رہی تھی کہ کرن کو یہ روپے ناکافی ہوں گے۔اُسے یہ روپے

کافی نہیں ہوں گے۔ جانے اُسے یہ روپے کب تک مل سکیں۔"(۱۴۱)

یوں اس ناول میں جہاں تاثراتی اور غنائی اسلوب دکھائی دیتا ہے، وہیں توضیحی اور از حد کھُردرا اسلوب بھی برتا گیا ہے۔ اس لیے کہ حالات اور واقعات حد درجہ سنگین ہیں۔ اسی طرز کا توضیحی اور کھُدرا اسلوب کہیں کہیں جمیلہ ہاشمی کے دوسرے اہم ناول دشت سوس میں بھی دکھائی دیتا ہے جو لکھا گیا ہی ایک المیہ غنائیہ کے طور پر ہے۔

دشت سوس (۱۹۸۴ء) بغداد کے ایک صوفی حسین بن منصور حلاج کی زندگی کے ان عیاں گوشوں کو بے نقاب کرتا ہے، جن کے بارے میں مؤرخین خاموش ہیں۔ ۱۰ ویں صدی کے عباسی دور میں رُونما ہونے والے سیاسی، سماجی اور مذہبی معاملات کو بے باکانہ قلم بند کیا گیا ہے۔

'کشف رازِ اناالحق' سے متعلق "حسین بن منصور حلاّج" کے عنوان سے لوئی ماسینیوں *(Louis Massignon)* کی تحقیق سے پتا چلتا ہے کہ داراحلاّج کے پوتے حسین بن منصور نے تین بار حج کی سعادت حاصل کی لیکن ان کے قیام بغداد کے دوران ہنگامۂ رُسوائی کھڑا ہوا، مقدمہ چلا اور حسین بن منصور حلاّج دار و رسن تک پہنچے۔ ان کے خیر خواہ اور بدخواہ بڑی تعداد میں موجود تھے۔

حسین بن منصور حلاج جو معتزلہ کے عقائد سے دل چسپی رکھنے والے آتش پرست مجمی دارا کا پوتا اور نومسلم منصور کا بیٹا تھا جو تاریخ میں امر ہو گیا۔ شاید اسی لیے منصور نے اس کا نام حسین رکھا تھا۔ امام حسین کب کے شہید ہو چکے تھے اور حسین بن منصور حلاج انتہائی پر آشوب دور میں وارد ہوا تھا، جب خلیفہ متوکل نے معتزلہ کو دربار سے نکال دیا تھا جس پر الزام تھا کہ اس نے اسلام میں دخل اندازی کی ہے۔ یہودیوں، عیسائیوں اور مجوسیوں کے اثرات سے نبٹنا متوکل کے لیے دردِ سر تھا۔ بصرہ اس زمانے میں علم کا مخزن تھا اور حسین کی روح حقیقت تک رسائی کے لیے بے چین تھی۔ حقیقت جو آسانی سے گرفت میں نہیں آتی۔

حسین بن منصور حلاج سے اس کے شیخ نے کہا تھا کہ اپنے مقدرات پر خوش رہو۔ مگر وہ اس سوچ میں ڈوبا ہوا تھا کہ اس کے مقدرات کیا ہیں؟ ہر شے اور ہر بات کا اسرار پا لینے کی اسے تمنا تھی۔ اسے لگتا تھا گویا اسے پرندے پکارتے ہیں۔ وہ وجود اور شہود کے مسائل سے دو چار تھا۔ بقول جمیلہ ہاشمی، عالم دین ابوایوب اقطع کی بیٹی زینب سے اس کا نکاح اس کی دیوانگی میں کوئی کمی نہیں کرتا۔ حضرت جنید بغدادی سے بھی قربت رہی۔

جمیلہ ہاشمی نے یہ بھی لکھا ہے کہ لونڈی انمول جو خلیفہ کے وزیر حامد بن عباس کی بیوی بنی اور حامد بن عباس کے دل میں حسین کے لیے جلن کا آتش فشاں دہک رہا تھا۔ اسی لیے حامد بن عباس نے حسین کو ایک بڑا فتنہ قرار دلوا کر پھانسی پر چڑھوا دیا اور منصور حلاج 'نعرۂ اناالحق' کی بھینٹ چڑھ گیا۔ حسین بن منصور حلاج کی موت کا منظر ملاحظہ ہو:

"حبشی نے اس کے پاؤں کاٹے۔ چھری کند تھی۔ ریشہ ریشہ کٹ رہا تھا۔ حسین کا چہرہ زرد تھا۔

حامد کا پیغام آیا اگر وہ اب بھی زندہ ہے تو اس کے بازو کاٹ ڈالو!

کٹے ہوئے ہاتھوں سے خون بہتا دیکھ کر اس نے اپنے منہ پر مل لیا۔ وضو کر رہا ہوں تاکہ نمازِ عشق ادا ہو جائے۔ وہ آقائے

رازی کو جواب دیتا ہے۔ ''ایک جان ہی تو تھی جو راہ میں حائل تھی۔ اب میں آزاد ہوں۔''

ناول کے خاتمے پر تصور ابھرتا ہے کہ حسین بن منصور حلاج آزادی اظہار رائے کی علامت تھا۔ تاریخی کردار کو برتنے والے ناول نگار کی ذمہ داری کچھ سوا ہوتی ہے اس لیے کہ جس کردار کو وہ ماجرا کا حصّہ بناتا ہے وہ اپنی زندگی گزار چکا ہوتا ہے اس لیے ناول میں تاریخی حقیقت نگاری کے تقاضے جان لیوا بن جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تاریخی ناولوں کے حوالے سے اہم ناول نگار تھوڑی سی تاریخی حقائق سے روگردانی کی بناء پر آج تک تنقید کی زد میں ہیں۔ عبدالحلیم شرر کا تو ذکر ہی کیا خود انگریزی ناول نگار والٹر اسکاٹ (*Walter Scott*) جیسا ناول نگار بھی باوجود چند کامیابیوں کے تنقید کی زد پر رہا۔

دشت سوس ایک کرداری ناول ہے، جس کی کہانی آتش پرست مجمی دارا حلاّج کے پوتے، نومسلم منصور کے بیٹے حسین کے گرد گھومتی ہے۔ تاریخ سے متعلق اس المیہ کردار حسین بن منصور حلاج کے ساتھ کنیز انمول کا ایک نسوانی کردار بھی وضع کیا گیا ہے جو ابن منصور کی زندگی پر چھایا رہتا ہے۔ بہت ممکن ہے حسین بن منصور حلاج نے بھی کسی لڑکی سے ٹوٹ کر محبت کی ہو یا کسی لڑکی نے، اس لیے کہ جمیلہ ہاشمی نے حامد بن عباس (وزیر) کی ابن منصور سے دشمنی کی وجہ انمول کو بتایا ہے کیونکہ انمول، حامد بن عباس کی بیوی تھی اور منصور حلاج سے محبت کرتی تھی۔ اسی لیے سوال اٹھتا ہے کہ کیا وزیر، حامد بن عباس کی ابن منصور سے دشمنی مذہبی بنیادوں پہ تھی یا رقابت کا نتیجہ اس سوال کے جواب میں اس بات پر بھی غور کرنا بنتا ہے کہ اورنگ زیب نے سرمد کو کیوں قتل کروایا؟ لیکن یہ طے ہے کہ قہار فطرت نگاری کے ضمن میں مناظر فطرت کی عمدہ امثال، ناول میں دیکھنے کو ملتی ہیں:

(i) ''جنگی کشتیوں میں نیلا دھواں آسمان کی طرف دست دُعا کی طرح اٹھتا۔''(۱۴۳)

(ii) ''پہلی رات کا چاند دریچے کی اوٹ سے لہریا ریت میں دبے سکے کے کنارے کی طرح دکھائی دے رہا تھا۔''(۱۴۴)

(iii) ''شاید وہ رات کی خاموشی میں، تاروں کی روشنی میں بہار کی سحر طراز ہوا میں موسیقی کی دلنواز تانوں سے اپنا جی خوش کرنا چاہیں۔ باغوں میں بلبلیں گا رہی تھیں جب قافلہ دشت سوس کی زرد اور سرخی مائل سیاہ ریت کے قریب سے نکلا ہے۔''(۱۴۵)

(iv) ''نیم شب کا چاند تابناک اور ماند ستاروں کے گھیروں میں کبھی زیادہ روشن ہو جاتا اور کبھی بجھا بجھا سا۔ ہوا کبھی چلنے لگتی اور کبھی تھم جاتی۔''(۱۴۶)

جمیلہ ہاشمی کا یہ ہے وہ غنائی اسلوب، جس کی مثال کسی اور ناول میں دیکھنے کو نہیں ملتی۔ یہ ناول حسین بن منصور حلاّج کی شخصیت کا احوال بھی ہے اور اس دور کی سیاسی، مذہبی اور معاشرتی زندگی کا عکاس بھی۔ دشت سوس میں جمیلہ ہاشمی نے تفسیر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ موضوع بے حد مشکل بھی تھا اور پُرخطر بھی مگر جمیلہ ہاشمی نے بڑی کامیابی سے حلاّج کی داستان حیات کو اپنے دلکش اسلوب کے سہارے اعلیٰ درجے کا ادبی شاہکار بنا دیا ہے۔ منصور حلاّج حریت فکر، حق گوئی اور تصوّف کا ایک عظیم استعارہ ہیں۔ حلاج تک پہنچنے کا راستہ تاریخ، جغرافیے، تصوف اور ثقافت، معاشرت و تہذیب سے گزرتا اور ایک تاریخی عہد کو مکمل صورت میں پیش کرتا ہے۔

ناول سے پتا چلتا ہے کہ بغدا کا یہ صوفی ۸۵۸ عیسوی میں ایران کے شہر طوس میں پیدا ہوا۔ ابتدا ہی سے اس کے خیالات غیر روایتی اور شاعری باغیانہ تھی۔ اس نے قرآن شریف کی نئی تفسیر کی۔ شریعت کے معاملات میں وہ حضرت سہیل تستری کا شاگرد تھا۔ پھر المکی کے حلقہ ارادت میں شامل ہوا بعد ازاں حضرت جنید بغدادیؒ کے مدرسے گیا لیکن انہوں نے اسے دیوانہ قرار دے کر اپنے حلقے میں شامل کرنے سے انکار کر دیا۔

جمیلہ ہاشمی نے اس ناول کی فضا دسویں صدی عیسوی کی اسلامی تاریخ کے بغداد سے لی ہے۔ یہ عباسی خلیفہ معتمد کا دور ہے۔ ناول میں منصور حلاج کا ایک کنیز سے عشق بھی بتایا گیا ہے۔ انمول، جو بعد میں وزیر دربار حامد بن عباس کی بیوی بنی۔ جیلانی کامران کے مطابق:

''اس ناول کی ایک نمایاں خوبی یہ ہے کہ جمیلہ ہاشمی نے فکری فضا اور فکری فضا سے پیدا ہوتے ہوئے فکری رویوں کو اہمیت دی ہے۔ اس ناول کی دنیا میں آلِ علی کا درد بھی گونجتا ہے اور بدعت کے رویے بھی دکھائی دیتے ہیں۔''(۱۴۷)

ناول کے مطابق مکہ معظّمہ سے بغداد واپس پہنچنے پر حسین بن منصور عشق خداوندی میں اس قدر ڈوب چکا تھا کہ خود کو 'اناالحق' کہتا تھا۔ یوں اہل شریعت اور اہل طریقت کے حلقوں میں اس کی مخالفت زور پکڑ گئی۔ اس کے مخالفین نے اس پر کفر اور شعبدہ گری کے الزامات بھی لگائے۔ بالآخر ۹۱۴ء میں اسے وزیر مملکت حامد بن عباس کی ذاتی رنجش کی بنا پر قید خانے میں ڈال دیا گیا۔ حلّاج پر جو الزامات عائد کیے گئے تھے ان میں سب سے دلچسپ الزام خطاطی کے وہ نمونے بھی تھے جن پر چین کے بنائے کاغذوں پر پُراسرار انداز میں اسمائے الٰہی مرقوم تھے، جو اس کے مریدوں کے گھروں پر چھاپے مار کر برآمد کیے گئے تھے۔

حامد بن عباس نے بہ طور انتقام حسین بن منصور کو اپنے محل کے ان تاریک و تنگ تہہ خانوں میں ڈال دیا جہاں ہوا کا گزر ممکن نہ تھا لیکن ایک گدڑی پوش فقیر کے ہاتھوں شکست اٹھانے کا احساس اس کے ذہن پر آسیب کی طرح مسلط تھا۔ لہٰذا قاضی ابوعمر نے حسین بن منصور کی موت کے پروانے پر دستخط کرنے پر خود کو مجبور پایا۔ مادرِ خلیفہ شغب اور آقائے رازی، حسین بن منصور کو بندی خانے سے فرار کرانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن وہ عشق کے کاروبار میں موت کا گھاٹا اٹھانے کے لیے خود کو مجبور پاتا ہے۔

بالآخر ۹۲۲ء میں حسین کو دریائے دجلہ کے کنارے بغداد کے 'باب خراسان' میں لایا گیا جہاں اس کے ایک مدّاح نے پوچھا تھا کہ 'عشق کیا ہے؟' تو اس نے جواب دیا کہ 'یہ بات تمہیں آج کل اور پرسوں معلوم ہو جائے گی' چنانچہ اس روز اس کے بے جان جسم پر ایک ہزار کوڑے لگائے گئے۔ دوسرے دن کند چھری سے اس کے ہاتھ اور پاؤں ریشہ ریشہ کر کے کاٹے گئے۔ پھر اس کی گردن ماری گئی اور تیسرے دن اس کے سر بریدہ لاشے کو دجلہ کے کنارے پل پر لٹکا دیا گیا۔ ناول سے اقتباس دیکھیے:

''حامد نے چیخ کر کہا، جاؤ اور اس کے جسد خاکی کو جلا دو، خاک اڑا دو، اس کی انا کو میں نے قتل کر دیا ہے اب وہ کیسے حق کو پکارے گی''، وہ پھر رقص کرنے لگا۔ عمار نے سوچا حامد بن عباس وزیر مملکت دیوانہ ہو گیا ہے پھر وہ بھاگا اور اس نے خلقت

کے ہجوم کو چیر کر راستہ بنایا۔ پل کے ایک حصّہ کو توڑ کر جمع کیا اور اس کٹے ہوئے سر بریدہ لاشے کا، ان مثلہ کیے ہوئے بازوؤں اور پاؤں کو اس ڈھیر پر رکھ کر آگ لگا دی۔ ہجوم برابر نعرے لگا رہا تھا اور واویلا کر رہا تھا اور ہوا میں شعلے اور چنگاریاں اور ذرے 'انا الحق' پکار رہے تھے۔ اتنی بہت سی آنکھیں اس پر نگراں تھیں اور محمی کا پوتا حسین خود آتش کدہ بن گیا تھا تا کہ اس آگ کو فروزاں رکھ سکے جو اسے خون کی امانتوں کے طور پر ملی تھی۔ وہ ایک شعلے میں تبدیل ہو رہا تھا کہ خود شعلہ تھا۔ 'انا الحق' کہہ رہا تھا کہ وہ حق تھا۔ انا الحق، انا الحق، انا الحق۔'' (۱۴۸)

جمیلہ ہاشمی نے حامد بن عباس وزیر کی ابن منصور سے دشمنی کی وجہ انمول کو بتایا ہے کیونکہ انمول حامد بن عباس کی بیوی تھی مگر ابن منصور سے محبت کرتی تھی۔ یوں تو حامد بن عباس کی ابن منصور سے دشمنی سیاسی اور مذہبی بنیادوں پر تھی مگر اس کو مصنفہ نے جذبہ رقابت کا نتیجہ قرار دے دیا ہے۔ یہی بات تاریخ دانوں کے نزدیک درست نہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ کنیز انمول کے کردار کے ذریعے منصور کی شخصیت کے ارتقا کو ظاہر کیا گیا ہے تو غلط نہ ہوگا۔ اسے تاریخ میں فکشن کا ادغام کہنا چاہیے۔

نسطوری مذہب کی کنیز سے یہ عشق ہی تھا کہ آقائے رازی سے حسین بن منصور حلاج کا مکالمہ شعر و آگہی کی بلندیوں کو چھوتا نظر آتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

''شیطان نہ ہوتا تو خیر و شر کی تمیز نہ ہوتی، انسان کو جنت کی خواہش نہ ہوتی۔'' آقائے رازی ڈر گئے... بولے: ''ایسی باتیں مت کرو'' لیکن اسے اپنے خیالات کے اظہار کے لیے کوئی خوف و ڈر نہ تھا۔'' (۱۴۹)

ہر المیہ کی ایک بنیاد ہوتی ہے۔ حامد بن عباس نے وہ بنیاد ڈھونڈی تھی اور وہ اُسے انمول کی صورت مل گئی اور اس نے حسین بن منصور پر قرامطی ہونے کا الزام لگا کر اسے ختم کروا دیا۔ انمول کی پاکیزہ اور اچھوتی شخصیت جسے عام معیار پر نہیں جانچا جا سکتا، اس زبردست ہیجان و اضطراب اور تناؤ اور کشمکش کا ماخذ ہے۔ ناول کے خاتمے پر تصور ابھرتا ہے کہ منصور حلاج آزادئ اظہار رائے کی علامت تھا۔ یہ علاحدہ بات ہے کہ اس کے خیالات مبہم نظر آتے تھے اور دینِ اسلام سے متعلق مروجہ خیالات و افکار سے ٹکراتے تھے لیکن منصور جس خمیر کا بنا ہوا تھا اس میں ہلاکت خیزی پنہاں تھی۔ ڈاکٹر سہیل احمد خان نے لکھا ہے:

''رسوم و قیود کو توڑنے میں ہی اپنی ہستی کی بقا تھی چوں کہ جو دوسروں کی آنکھ کو سمندر دکھائی دیتا ہے۔ ان اہل شوق کے لیے تنگ تالاب کا درجہ رکھتا تھا چنانچہ المیہ اُن کی سرشت میں پوشیدہ تھا۔'' (۱۵۰)

المیہ کو دکھانے کے لیے ایک ایسے کردار کی ضرورت ہوتی ہے جو تصادم اور کشمکش سے عبارت ہو۔ حسین بن منصور حلاج اس شرط پر پورا اترتا تھا۔ جمیلہ ہاشمی نے مذہبی موشگافیوں سے گریز کرتے ہوئے حلاج کی زندگی میں اترنے کی کوشش کی ہے تا کہ حقیقت افسانہ بنے۔ اس کے لیئے وہ اپنی شاعرانہ نثر کو استعمال کرتی ہیں۔ جو تلاش بہاراں سے سفر کرتے ہوئے اب بلوغت سے ہمکنار ہو چکی تھی۔ اسی لیے ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں کہ ان کی روح میں شاعری ہے اس لیے حقیقت ان کے یہاں افسانہ بن جاتی ہے۔

دشت سوس میں موجود تاریخی اغلاط کے حوالے سے رشیدہ رضویہ (جو شرق وسطی میں کافی عرصہ مقیم رہیں) نے چند اعتراضات اٹھائے ہیں۔ وہ لکھتی ہیں کہ منصور حلاج کا لونڈی انمول سے کیا تعلق؟ منصور کے جو اشعار دیئے گئے ہیں وہ صرف

عشق الٰہی کے ترجمان ہیں۔ انمول سے اُن اشعار کا کوئی تعلق نہیں۔منصور کی موت سے گیارہ یا بارہ سال قبل حضرت جنید بغدادیؒ اس دنیا سے رخصت ہو گئے تھے لہٰذا ان کا منصور حلاج کے انجام میں کوئی ہاتھ نہیں۔ بغداد میں برفباری ہوا کرتی تو وہاں کھجور کے بجائے سیب کے درخت ہوا کرتے نیز یہ کہ رقصان درویش جو حلاج کے دادا کے کے دور میں دکھائے گئے ہیں وہ مولانا رومی کے عہد میں ہوتے تھے اور اپنی مخصوص ٹوپی اور لباس میں باہر سڑکوں پر نہیں بلکہ صرف اور صرف اپنی خانقاہ میں ایک وقت مقررہ پر رقص کرتے تھے۔ (۱۵۱)

اس ناول کی بنیاد تضادات پر قائم ہے۔ ایک طرف بغداد کی زندگی ہے جس پر اسلامی تہذیب وثقافت کی گہری چھاپ لگی ہوئی ہے جہاں انسان زیادہ سے زیادہ مادی ترقیوں کے حصول میں مصروف نظر آتا ہے اور دوسری طرف مختلف دینی مراکز ہیں جہاں دینی مجادلوں کی گرما گرمی ہے۔لیکن حسین بن منصور حلاج مضطرب روح ہے جو ماورا سے بھی ماورا جانا چاہتا ہے اور وہ بھی صرف اپنے ایقانات کی روشنی میں۔اسی تناظر میں اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

> ”حسین بن منصور کا معاملہ سب سے الگ اور نرالا تھا۔ وہ عبادات میں بھی خشوع وخضوع اور غلو کے ساتھ مستغرق رہتا تھا اور اس دوران دنیا و مافیہا سے بے خبر اور بے نیاز ہو جاتا تھا اور دوسری طرف اس کا نعرۂ اناالحق اس کے جسم وجان کو التہاب میں جھونک دیتا تھا۔ یہ ہر لمحہ اس کی زبان پر جاری رہتا اور اس کی رگ رگ اور نس نس میں اترا ہوا تھا یہی اس کی محیر العقول روحانی قوت کا سرچشمہ تھا۔“ (۱۵۲)

نسطوری مذہب کی کنیز انمول سے حسین بن منصور کی چند ملاقاتیں غیر متوقع اور پراسرار طریقے سے ہوئیں۔ پہلی بالواسطہ طور پر جب اس کے مرید خاص توفیق نے انمول کی یہ درخواست اس تک پہنچانے کا اہتمام کیا کہ وہ اس کے لیے دعا کرے کہ وہ یکسوئی کے ساتھ ہمہ تن عبادت و ریاضت میں زندگی بسر کرنا چاہتی تھی۔ جب انمول کا نام لیا گیا تو حلاج کے ہاتھ سے قلم گر گیا اور موت کی زردی اس کے چہرے پر کھنڈ گئی۔اسے لگا ایک زمانہ اسے یہاں ٹھہرے ہوئے ہو گیا ہے اور پلکیں ایک دوسرے سے چپک گئی ہیں۔ وہ کبھی آنکھیں کھول نہیں سکے گا۔انمول کی طرف دیکھنے کی ساری کوشش کے باجود وہ نگاہ نہیں اٹھا سکا۔

انمول سے حسین کی دوسری بالواسطہ ملاقات اپنے بیٹے حسن کے توسط سے ہوئی۔جس نے زینب کی کوکھ سے جنم لیا تھا۔ جب اس سے انمول کے بیمار بیٹے کی صحت یابی کے لیے دعا کرنے کو کہا گیا۔ اور تیسری بار بالمشافہ گفتگو کنیز گلرنگ (جو حامد بن عباس کی ترکی کنیز تھی، اور انمول کی فرستادہ) کے واسطے سے ہوئی تھی۔اس کے بعد انمول کی موت اچانک اور قطعی غیر متوقع طور پر ہوئی اور حامد بن عباس کی دسترس سے دور اسے دشت سماویہ میں سپرد خاک کر دیا گیا لیکن اس سے پہلے وہ آخری بار حسین بن منصور سے مل چکی تھی۔ انمول نے ایک گدڑی پوش فقیر بے نوا کو مکہ معظّمہ میں دیکھا تو اسے انتہائی صدمہ ہوا کہ وہ اپنے وجود گزشتہ کی گرد و غبار میں اٹی ہوئی ایک دھندلی سی تصویر رہ گیا تھا۔ اس نے سوچا کہ شاید وہ غلطی پر ہو مگر حسین کی بے ہوشی کے بعد وہ گم سم واپس اپنے خیمے میں پہنچ گئی۔ ناول میں اس کیفیت کا اظہار جمیلہ ہاشمی کے غنائیہ اسلوب میں دیکھیے:

> ”بالکل تباہ شدہ کشتی کی طرح جس کے بادبان پھٹ گئے ہوں، مستول ٹوٹ گئے ہوں اور چرچراتے تختوں کے سوراخوں میں

سے پانی اندر آ گیا ہو۔ وہ بس ڈوب گئی، پانی کی لہریں اور موجیں اس پر سے گزر گئیں، گزرتی چلی گئیں۔،،(۱۵۳)

آخری ملاقات کے دوران انمول نے اپنی پائندہ محبت کا اعتراف بھی کیا اور اپنے عقائد کی لازوال پاکیزگی کا بھی۔ باوجودیکہ وہ نسطوری ہی رہی اس نے مذہب تبدیل نہیں کیا تھا۔ ناول میں حسین کے کردار کی نقش گری دیکھئے:

''حسین ایک تجلی میں نہا رہا تھا۔ سکون اس کے چاروں طرف بحر ذخار کی موجوں کی طرح پھیل رہا تھا۔ ایک کشتی جو تنکے کی طرح موجوں پر بہتی جائے اور وہ بہا جاتا تھا۔ پھر موجیں ایسے آئینے تھیں جن میں حسین ہی حسین تھا۔ اس کوشش جہت سے جو آئینہ مقابل تھا اس میں بھلا وہ کہاں سے آن ٹپکا تھا جو ہر آئینے میں وہ آپ نظارہ بھی تھا اور نظارگی بھی۔ وہ پھر حائل تھا اس کا وجود۔،،(۱۵۴)

حسین بن منصور حلاّج کے اس روحانی سفر کی داستان کو مصنفہ نے تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ 'صدائے ساز'، 'نغمۂ شوق' اور 'زمزمۂ موت'۔ پہلے حصّے 'صدئے ساز' میں اس کے بچپن کا زمانہ، تستر کی خانقاہ میں حضرت سہیل بن عبداللہ تستری کی تعلیم اور پھر بصرہ کے قیام کا بیان ہے۔

دوسرے حصّے 'نغمۂ شوق' میں شہر بغداد ہے اور حسین بن منصور کا روحانی سفر عروج پر ہے۔ آخری حصّہ 'زمزمۂ موت'' ہے۔ اس میں ابن منصور کی سزائے موت کا بیان ہے۔

حامد بن عباس کے بہیمانہ، سفاکانہ اور ہیبت ناک عمل کا محرک وہ جذبۂ انتقال ہے جو وہ حسین بن منصور کے خلاف اتنی شدت کے ساتھ محسوس کرتا رہا۔ جس لمحے اس پر یہ حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ انمول ساری زندگی حسین کی محبت کے سحر میں گرفتار رہی اور اس نے حسین سے آخری ملاقات اس وقت کی جب وہ موت کے دروازہ پر دستک دیا چاہتی تھی تو اسے محسوس ہوا کہ اس کی اپنی زندگی ایک یخ بستہ خواب ہے:

''حامد کے منہ میں راکھ کا مزہ تھا اور بلند شعلے اس کے گرد ناچنے والے جنوں کی طرح محو رقص تھے۔۔۔ وہ ایک دشت تنہائی میں کھڑا تھا اور ریگ رواں کے بھنور میں نہایت آہستگی کے ساتھ ڈوب رہا تھا۔ وہ آگ کے بحر ذخار پر ایک آتش گرفتہ تنکے کی طرح اپنے وجود کی حدّت سے جل رہا تھا۔،،(۱۵۵)

اسلوب احمد انصاری ان دونوں کرداروں کا موازنہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''حسین بن منصور اور حامد بن عباس دو افسانوی متقابل کردار ہی نہیں وہ خیر اور شر کی دو اسطوری صورتیں یعنی *configurations* اور *Titanic* قوتیں ہیں۔ حسین کی انائے محدود دراصل انائے مطلق سے بغایت اور شدید محبت کی ایک غیر معمولی تجسیم ہے اور حامد بن عباس کی شدید نفرت اپنی ذات سے شدید محبت کی ایک معکوس شکل ہے۔ بہ الفاظ دیگر وہ خیر و شر کے نہیں بلکہ عالمگیر محبت اور عالمگیر نفرت کے دو ایسے پیکر اور نقوش ہیں جن کی وسعتوں اور جن کے امکانات ناپیدا کنار ہیں۔،،(۱۵۶)

یہ ناول سراسر ایک غنائیہ المیہ ہے جسے نقطۂ عروج تک پہنچانے والی لہریں شروع ہی سے اٹھنے لگتی ہیں تا آنکہ وہ ایک بحر ذخار بن کر پوری فضا کو اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہیں۔ اس المیہ میں شر بظاہر خیر پر غالب آ جاتا ہے لیکن خیر کے تفوق اور

برتری کا ایک نقش جمیل پھر بھی باقی رہ جاتا ہے۔ جمیلہ ہاشمی کے اسلوب سے پھوٹنے والا غنائی المیہ کا جادو اس وقت اپنے عروج پر دکھائی دیتا ہے جب حسین بن منصور کی موت کا حکم سنائے جانے اور اس کے عمل درآمد کی تیاریوں کے جلو میں گردو پیش کی پوری فضا میں ایک زبردست ہلچل پیدا ہو جاتی ہے۔ ایک پراسرار نغمہ گونج اٹھتا ہے اور اس کے ارتعاشات سے پوری کائنات کانپنے لگتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ پوری کائنات حسین بن منصور کے انجام پر بین کر رہی ہو اور حامد بن عباس کی پورے جوش اور قوت کے ساتھ مذمت کر رہی ہو۔ اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

''اس نقطے پر معاً ہمیں شیکسپیئر کے ڈرامے The Tempest کے تیسرے ایکٹ کے تقریباً خاتمے پر Alonso کی یہ سطریں یاد آتی ہیں جن میں وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ اس نے Prospero کے ساتھ جو دغابازی کی تھی پوری کائنات اس پر اس کی سرزنش کر رہی ہے۔'' (۱۵۷)

حامد عباس کے ظالمانہ فعل کا ردعمل کائنات پر کیسے ظاہر ہوتا ہے، جمیلہ ہاشمی کے غنائی المیہ اسلوب میں ملاحظہ کیجئے:

''حامد نے اجازت چاہی اور الٹے قدموں وہ بارگاہ سے باہر آ گیا اور باہر ایک تاریک سیاہ آندھی نے بغداد کو اپنی لپیٹ میں لینے کے لیے بڑھنا شروع کیا۔ بادل بجلی کو، طوفانوں کو، سناٹوں کو، رعد کے شور کو اور ویران سی اداسی کو لیے بڑھتے رہے۔ قہر بلا اور باد و باراں نے غنیم کی فوج کی طرح بغداد کو اپنے حصار میں لے لیا۔'' (۱۵۸)

حسین بن منصور حلاج کے لبوں پر وقت آخر تک یہ دو مصرعے رواں رہے:

عشق مزرع گلاب   عشق مزرع زندگی ہے

علامہ اقبال نے منصور حلاج کو یوں خراج عقیدت پیش کیا ہے:

زخاں خویش طلب آتشے پیدا نیست   تجلی دگرے در خور تماشا نیست
نظر بہ خویشتن چناں بستہ ام کہ جلوۂ دوست   چناں گرفت و مرا فرصتِ تماشا نیست

اسلوب احمد انصاری نے اسی حوالے سے جمیلہ ہاشمی کے اسلوب پر بات کرتے ہوئے لکھا ہے:

''صدائے ساز، نغمہ شوق اور زمزمہ موت میں ناول کے اجزا کی تقسیم اس مدوجزر کو محیط ہے جس سے حسین کی پوری زندگی عبارت ہے۔ دشت سوس استعارہ ہے اس *Dryness of Soul* کا جسے ازاوّل تا آخر پیش کیا گیا ہے۔'' (۱۵۹)

منصور بن حلاج کی روحانی واردات اور 'نعرہ انا الحق' کو بہتر طور پر سمجھنے والوں میں سب سے اہم حیثیت کے مالک حضرت داتا گنج بخشؒ ہیں، جو کشف المحجوب میں رقم طراز ہیں:

''جملہ مشائخ میں سوائے چند کے کوئی ان کے کمال فضل، صفائے حال، کثرت اجتہاد اور ریاضت کا منکر نہیں ہے۔ ان کے ذکر کا اس کتاب میں اثبات نہ کرنا 'بے امانتی' ہوگی۔'' (۱۶۰)

جمیلہ ہاشمی اس کردار کی تخلیق میں شاعرانہ اسلوب اور تخیل کی تمام تر رعنائیوں کو مقید کر لیتی ہیں جو المیہ کے تمام تر معیارات پر پورے اُترتے ہیں۔ دشت سوس کی فضا داستانوں کی طرح مسحور کن ہے جس میں جمیلہ ہاشمی کی شاعرانہ نثر اپنے اوج کمال پر نظر آتی ہے۔ بقول ڈاکٹر جمیل جالبی:

''جمیلہ ہاشمی کی نثر اپنی مدھر لَے اور اپنی دھیمی سروں والی نغمگی سے مسحور کرتی ہے۔ ان کے ہاں روکھی پھیکی حقیقت نگاری والی نثر نہیں ملتی بلکہ نغمے میں رچی ہوئی وہ نثر ملتی ہے جس میں شاعری کی روح نثر کے قالب میں اتر کر زندگی کی نوید دیتی ہے اور عشق کا احساس اور اس احساس سے پیدا ہونے والا شعور مزرع گلاب بن کر ان پگڈنڈیوں پر لے جاتا ہے جہاں منصور حلاج کی طرح عشق کی نشانیاں، توفیق اور مہربانیاں، مہجوریوں کی منزل سے دور لے جا کر انا الحق سے قریب کر دیتی ہیں اور عاشقوں کے قبیلے باوضو ہو جاتے ہیں۔ منصور حلاج نے کہا تھا: ''عشق ہی مزرع گلاب ہے اور عشق ہی مزرع زندگی ہے'' اور اسی سے جمیلہ ہاشمی کی تخلیقی قوت کا خمیر اٹھتا ہے اور ایک ایسی نثر کو جود بخشتا ہے جو پڑھنے والے کو سرشاری کی کیفیت میں لے جاتا ہے۔''(۱۶۱)

جمیلہ ہاشمی کے اس جادو بھرے اسلوب کی ایک اور جھلک دیکھئے:

''مسجد کا صحن نمازیوں سے پُر تھا اور میناروں پر ڈوبتے سورج کی آخری کرنیں گلرنگ روشنی سے دھندلے سفید اجالے میں اور پھر دھواں دھواں نیلے اندھیرے میں بدل رہی تھیں۔ مؤذن نے اپنی جگہ سنبھالنے کے لیے پہلی سیڑھی پر قدم دھرا، وضو خانوں میں پانی رواں ہونے کی صدائیں آئیں، کاروانوں کے سالار اونٹوں کو روکے رکھنے کا حکم دے کر ساربانوں کی معیت میں دالان در دالان اونچی چھتوں سے مزین صحنوں میں داخل ہوئے۔ لوگ درود و سلام میں منہمک اور پھر خاموش ہو گئے۔ اذان کا جلال آسمانوں اور زمینوں پر منکشف ہوا۔ اونچے ایوان سبزہ زار اور باغوں سے گھری بستی میں یہ مشکبو گونج ہوا کے ساتھ ساری پستیوں اور بلندیوں پر جاری و ساری بلند ہوئی۔ درویشوں کی ایک ٹکڑی اپنے فرغلوں کو سنبھالتی ہاتھوں سے کلاہ تھامے ایک انداز مستانہ سے چلتی اپنے نعروں کے خروش کو اپنے سینوں میں دبائے ملحقہ خانقاہ سے آ کر نمازیوں کی صفوں میں شامل ہو گئی۔ یہ غیاب و حضور کی کیفیت سے سرشار عجیب لوگ تھے کہ جب سجدے کے لیے جھکتے تو انہیں اٹھنے کا ہوش نہ رہتا۔''(۱۶۲)

جمیلہ ہاشمی کی نثر میں آہستہ رَوی ہے، نغمگی ہے اونچی لَے میں نرم آواز رس گھولتی ہے۔ اس میں تخیل سے جاندار تصویریں بنانے کی قوت موجود ہے۔ حسین بن منصور کے فلسفیانہ اور شاعرانہ کردار کی تجسیم اور ان کے سحر انگیز ماحول کی تعمیر کے لیے اسی اسلوب کی ضرورت تھی۔ اس ناول میں کئی ایک ایسی خوبیاں موجود ہیں جو کسی بھی صاحب اسلوب ناول نگار کے لیے ضروری ہوتی ہیں؛ جیسے حالات کی گیلی مٹی سے کرداروں کی صورت گری، تشبیہ اور استعارے کے فنکارانہ استعمال سے اسلوب کا خمیر اٹھانا۔ تکنیک پر ایسی گرفت جو چاک گھمانے والے بُڈھے کمہار کو ہوتی ہے، جس کے نتیجہ میں برتن کی مانند ناول گویا سانچہ میں ڈھل کر نکلتا ہے اور طرّہ یہ کہ خود پر ایسا قابو جیسا تنے ہوئے رسّے پر چلنے والے نٹ کو ہوتا ہے:

''عمار نے کہا'' یا سیّدی۔ جان سے تو وہ کب کا گزر چکا صرف اس کی 'انا' زندہ ہے اور وہ حق کو پکارتی ہے۔

خوب... حامد نے کہا۔ انا زندہ اور وہ مردہ ہے۔ کیا پہیلیوں میں بات کرتے ہو۔ میں اس کی انا کو قتل کر دوں گا تا کہ وہ حق کو نہ پکار سکے۔ اس نے مٹھیاں بھینچ لیں اور دانت پیس کر کہا۔ تم دیکھنا کہ جب انا نہیں رہتی تو کچھ بھی نہیں رہتا۔''(۱۶۳)

یوں عبدالحلیم شرر سے جمیلہ ہاشمی تک آتے آتے تاریخی ناولوں میں یہ تبدیلی آئی کہ کردار کو مبالغہ کی بجائے حقیقت

کے آئینے میں دیکھنے کی سعی کی گئی ہے اوراس کے خارج کے سفر کو باطن کے سفر کے ساتھ رکھ کر دیکھا گیا۔ جمیلہ ہاشمی نئی اور دلکش تشبیہات سے اپنی عبارت میں مینا کاری کرنا اور برجستہ اور بے ساختہ جملوں سے تحریر کے حسن کا جادو جگانا خوب جانتی ہیں۔ وہ اپنے اسلوب کو انتہائی نادر تشبیہات سے مزین کرتی ہیں۔

''پہلی رات کا چاند دریچے کی اوٹ سے لہریا ریت میں دبے سکے کے کنارے کی طرح دکھائی دے رہا تھا۔''(۱۶۵)

اس اسلوب کو وضع کرنے میں جمیلہ ہاشمی نے علامہ اقبال کی نظموں سے خوب استفادہ کیا ہے۔ اقبال کی نظم ''ذوق و شوق'' سے استفادے کی صورت دیکھیے:

''مسجدیں جو فن تعمیر اور ذوق وشوق کی انتہا تھیں جن میں قوت ایمان اور جذبہ عشق کارفرما تھے عشق جو سراپا دوام ہے جس میں رفت و بود نہیں ہے۔ عشق جس کے مضراب سے تار حیات میں نغمے فروغ پاتے ہیں نغمہ جو عرش سے فرش تک ہر شے میں جاری وساری ہے یہ آہنگ جس کو سننے کے لیے کوئی سامع چاہیے اس زیروبم کی صدا برق فنا ہے۔''(۱۶۵)

یوں غنائیہ اسلوب کے حوالے سے یہ ناول معرکے کی چیز ہے۔

عبداللہ حسین ۱۹۶۲ء : اداس نسلیں، باگھ اور نادار لوگ کا تاریخی اور سیاسی شعور سے لبریز شعور کی رَو کے تحت موضوع سے یکسر گریز کا بیانیہ:

قرۃ العین حیدر کے ناول آگ کا دریا (۱۹۵۹ء) کی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے، جس طرح محمد احسن فاروقی نے اپنے ناول سنگم (۱۹۶۱ء) میں محمود غزنوی کے ہندوستان پر پہلے حملہ تا آزادی (۱۹۴۷ء) کی تاریخ کو ورجینیا وولف *(Virginia Wolfe)* کے ناول *Orlando* میں برتی گئی تکنیک شعور کی رو میں سمیٹا، کم وبیش وہی صورت عبداللہ حسین کے ناول اداس نسلیں (۱۹۶۲ء) میں بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔ اداس نسلیں کی کہانی پہلی جنگ عظیم سے شروع ہو کر آزادی اور ہندوستان کی تقسیم (۱۹۴۷ء) پر ختم ہو جاتی ہے۔ اس پینتیس سالہ مختصر مدت میں دو عالمی جنگیں اور ان کے بھیانک نتائج، مغربی تہذیب کی دی ہوئی برکات اور لعنتوں، پرانی اقدار کے زوال، سرمایہ ومحنت کی کشمکش، جدوجہد آزادی، مسلم لیگ اور کانگریس کی رقابتوں اور بھیانک فسادات کا حاصل ہندوستان میں جنم لینے والی اداس نسلیں تھیں اور یہی اس ناول کا موضوع ہے۔

عبداللہ حسین نے اداس نسلیں میں جاگیردارانہ نظام کے ساتھ پنجاب کی دیہی زندگی کی کروٹوں کو پیش کیا ہے۔ انگریزوں کے پٹھو جاگیرداروں کے کسانوں پر ڈھائے جانے والے ظلم وستم کا جائزہ عبرت ناک ہے۔ برطانوی سامراج کے دیہی علاقہ جات پر اثرات کی نشاندہی کی گئی ہے۔ نیز ۱۹۴۷ء تک کی سیاسی ابتری کو پیش کیا گیا ہے۔ بالخصوص اس حوالے سے کہ فرقہ پرست عناصر نے ملک کی تقسیم کو قومی تشخص پر اہمیت دی، جس کا نتیجہ قتل وغارت اور منافرت کی مسموم فضا تھی۔

ناول میں پاکستان اور ہندوستان سے نکلنے والے لاکھوں انسانوں کے بے یار و مددگار قافلوں کی غیر جانبدارانہ

تصویریں پیش کی ہیں۔ ناول کی بنت کسی حدتک سادہ پلاٹ پر رکھی گئی ہے۔ بنیادی طور پر یہ ناول انگریزوں کے برصغیر پر مکمل قابض ہو جانے کے بعد تخلیق ہونے والے اس نئے جاگیردارانہ معاشرے کی ذہنی کشمکش کی روداد ہے جس کا کام انگریزوں کے لیے مخلوط محفلوں اور شکار کے پروگرام بنا کر تفریح کے مواقع پیدا کرنا تھا۔ تقسیم ہندوستان کو ناول کا مرکزی موضوع بنا کر نعیم اور عذرا کے مرکزی کردار تخلیق کیے گئے ہیں اور انہی دو کرداروں کی ۱۹۱۳ء میں ایک دعوت میں ہونے والی ملاقات سے شروع ہو کر ان کی شادی اور شادی کے بعد کی داستان کو بیان کیا گیا ہے۔ نعیم کے سوتیلے بھائی علی اور عائشہ یوں تو پورے ناول میں موجود رہتے ہیں لیکن ناول میں مرکزی حیثیت نعیم اور عذرا ہی کی ہے۔ جب کہ ناول ۱۴۹ ابواب پر مشتمل ہے۔

پانچ سو اٹھاون صفحات کا یہ ناول (۱) برطانوی سامراج (۲) متحدہ ہندوستان (۳) ملک کی تقسیم اور (۴) اختتامیہ، کُل چار ابواب پر مشتمل ہے۔ آزاد تلازمۂ خیال اور سادہ بیانیہ میں اس ناول کی کہانی روشن پور کے ایک گاؤں سے شروع ہوتی ہے جو یا تو صوبہ دہلی میں تھا، یا پنجاب میں۔ ناول میں بتایا گیا ہے کہ روشن علی نام کے ایک شخص نے ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں ایک انگریز کی جان بچائی تھی جس کے صلے میں اس کو یہ گاؤں ملا۔ وہ کلکٹر کے دفتر میں معمولی اہلکار تھا، جو اچانک نواب روشن آغا خان ہو گیا۔ اس خصوصی عطا پر یہ خاندان اعلیٰ تہذیب کا نمائندہ اور انگریزی روایات کا پاسبان بن جاتا ہے۔ یہیں سے کشمکش شروع ہو جاتی ہے۔ بنیادی طور پر روشن علی کے خاندان کی اس قلبِ ماہیت کا خیال سر سیّد احمد خان کی زندگی سے چُنا گیا ہے۔ اس کے متوازی مغلیہ خاندان بھی ہے جو نعیم کا ہے۔ ان دونوں خاندانوں کے بزرگوں میں واسطہ داری تھی۔ روشن آغا کے خاندان میں ان کے علاوہ پرویز اور ان کی بیٹی عذرا ہے۔ یوں نعیم اور عذرا کے بے رس عشق کی بدولت کہانی آگے بڑھتی ہے۔ نعیم ہے تو دیہاتی مگر زیادہ تر کلکتہ میں اپنے چچا کے ساتھ رہنے کی وجہ سے گاؤں والوں سے بالکل مختلف ہے۔ ناول کی کہانی روشن پور اور روشن محل کے اردگرد گھومتی ہے۔ اگرچہ آزادی سے پہلے جلیاں والا باغ کے سانحہ اور کلکتہ کی دہشت پسند انقلابی تحریک کی روداد بھی اس ناول میں شامل ہے۔

روشن پور اور روشن محل دونوں ہندوستان کے دو طبقوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ روشن پور کسان اور مزدور طبقے کا نمائندہ ہے جبکہ روشن محل ایک ایسا مرکز ہے، جہاں سیاسی لیڈران، آئی سی ایس افسران، عوامی کارکن اور ملک کی مشہور شخصیتیں غیر رسمی گفتگو کرتے نظر آتے ہیں۔ جس سے اس دور کے ہندوستان کی سیاسی اور سماجی رفتار کا پتا چلتا ہے۔ دیوندر اسّر کہتے ہیں:

> ''اداس نسلیں ہندوستانی تاریخ کے ایک اہم دور ۴۷-۱۹۱۳ء کو پیش کرتی ہے۔ اس میں تواریخ، واقعات اور کرداروں کی پیچ در پیچ ساخت کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے اور یہ سب کچھ ایک مربوط ڈھانچے میں منتقل ہو گئے ہیں۔ ناول میں زبانی جذبات واحساسات مسرتوں اور خواہشمندوں، ناکامیوں اور نامرادیوں خوابوں اور خوف کو بڑے جاندار طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ اداس نسلیں ہمارے دور کی بے چینی اور ذہنی کرب کو قاری تک منتقل کرنے میں کامیاب ہے۔'' (۱۶۶)

جبکہ عبداللہ حسین اپنے ایک انٹرویو میں اداس نسلیں کے موضوع کے بارے میں کہتے ہیں:

''میں نے تو بنیادی طور پر اس ناول کو ایک محبت کی کہانی Love Story سمجھ کر لکھا تھا اور میرے ذہن میں اب بھی اپنے ناول کا یہی تصور ہے۔''(۱۶۷)

دوسری طرف بقول اسلوب احمد انصاری :

''عبداللہ حسین کے ناول اداس نسلیں کا موضوع ایک فرد نہیں بلکہ ہم عصری زندگی کے مختلف ادوار ان میں سے گزرتے ہوئے عمل اور صعوبت کے گرداب میں محصور کم از کم تین نسلوں کے نمائندے ہیں۔''(۱۶۸)

معلوم ہوا کہ ہندوستان کی صدیوں پرانی تہذیب جسے صوفی، سنتوں، رشیوں، مُنیوں اور بھگتوں نے پروان چڑھایا تھا، آزادی (۱۹۴۷ء) کے بعد نیست و نابود ہو گئی۔ اُداس نسلیں کا ہیرو نعیم ہے، جو ایک بہت بڑی قافلے کے ساتھ ہندوستان سے پاکستان جا رہا ہے۔ یہ قافلہ دہلی سے روانہ ہوا تو دہلی میں گھر جلائے جا رہے تھے اور قتل و غارت گری کا بازار گرم تھا۔ راستے میں غنڈوں نے عورتوں کی عزت لوٹنے کے بعد اُنھیں ننگا کر کے مار ڈالا۔

علی نام کے ایک شخص کا ایک گھر میں پناہ لینا اور سپاہیوں کا عورت کے گھر کی تلاش لینا، اُسے ''رنڈی'' کے نام سے پکارنا اور اس سے غیر اخلاقی سلوک کرنا قدروں کا زوال تھا۔

''کہاں ہے؟'' ایک پنجابی سپاہی نے پوچھا:

''کون؟''

''تیری ماں کا یار۔''

''یہاں کوئی نہیں ہے۔''

ایک سپاہی نے ڈنڈا گھما کر عورت کے چوتڑوں پر مارا۔ اس نے بلبلا کر گالی دی۔

''بتا کہاں گیا؟''

''بس یہاں میں رہتی ہوں۔ مجھے پتہ نہیں۔'' عورت چوتڑ ملتے ہوئے بولی۔

''بتا رنڈی۔'' سپاہی نے اس کے بالوں کو بازوؤں پر لپیٹتے ہوئے کہا۔ جب وہ پہلے کمرے میں دوبارہ پہنچے تو سپاہی عورت کے بالوں کو سانپ کی طرح بازو پر لپیٹے اس کی چھاتیاں مروڑ رہا تھا۔ عورت کا چہرہ کاغذ کی طرح سفید تھا۔''(۱۶۹)

یہ تو تھی ہجوم کی نفسیات کی ایک مثال۔ اب ناول سے کامیاب فطرت نگاری (جسے زولائیت بھی کہا جا سکتا ہے) اور مناظر فطرت کی دو، ایک امثال دیکھتے چلیے:

''بھورے رنگ کے بادل اب سارے آسمان پر گرج رہے تھے اور ہوا تیز ہو گئی تھی۔ مہین پھوار ان کے چہروں پر پڑنے لگی۔ ''بارش شروع ہو گئی۔'' عذرا نے کہا۔ پھر اس نے جوتا اُتار کر پھینکا اور اوپر چڑھنے لگی۔ نعیم بھی اس کے پیچھے پیچھے چڑھا۔ وہ چاروں ہاتھ پاؤں پر آہستہ آہستہ شاخ پر چل رہی تھی۔ گول، سرخ ایڑیاں نعیم کی طرف اُٹھی ہوئی تھیں۔ ایک مختصر سے لمحے کے لیے اس کی ایڑی نعیم کے منہ سے ٹکرائی۔ وہ رک گیا اور سر اُٹھا کر دیکھنے لگا۔ اس کے ٹخنے بھرے ہوئے، گول اور گلابی تھے۔ ہوا اس کے جسم سے رگڑ کھا کر درخت میں گم ہو رہی تھی اور اودے ریشم کا لباس جسم کے ساتھ چپکا

ہوا پھڑ پھڑا رہا تھا۔ اس کی فربہ صحت مند ٹانگیں، کولہے اور کمر واضح ہو گئے تھے۔ آٹھ دس گز اوپر جا کر وہ بیٹھ گئی اور تیز تیز سانس لینے اور ہنسنے لگی۔ تاریکی چاروں طرف بڑھتی جا رہی تھی۔ (۱۷۰)

یاد رہے کہ اردو ناول کی سطح پر فرانسیسی ناول نگار ایمائل زولا(Emile Zola) کے انداز میں بے رحم فطرت نگاری کے لیے عزیز احمد نے بہت پہلے زمین ہموار کر دی تھی اور یہ اسلوب سراسر عزیز احمد کا ہے:

(i) ''نعیم نے ہاتھ بڑھا کر اندھیرے میں اس کے ہونٹوں کو چھوا اور ان پر انگلی پھیرتا رہا۔ پھر اس کی ناک اور آنکھوں کو چھوا، پھر گالوں کو دبا کر محسوس کیا، پھر جبڑے اور ٹھوڑی پر سے پھسلتا ہوا اس کا ہاتھ عذرا کے گول مضبوط کندھے پر آ گرا اور وہیں پڑا رہا۔ گیلے جسموں اور ہرے پتوں کی بو ان کی ناک میں داخل ہو رہی تھی۔''(۱۷۱)

(ii) ''سورج غروب ہو رہا تھا۔ جب وہ دونوں منہ ہاتھ دھو دھلا کر بانو کی جھونپڑی میں داخل ہوئے۔ جھونپڑی کا فرش بڑی صفائی سے لپا ہوا تھا اور سب چیزیں اپنی اپنی جگہ پر احتیاط سے رکھی گئی تھیں۔ چھت میں سے گھاس پھونس، جو لٹکتا رہتا تھا، شہتیروں میں، جو لکڑی کے ٹیڑھے میڑھے ڈنڈے تھے، آڑ میں دیا گیا تھا۔ بانو نے دھلے ہوئے سفید کپڑے پہن رکھے تھے اور اس کے چہرے پر ہلکی ہلکی سرخی تھی۔ آج بڑی دیر تک وہ اپنے ہاتھوں کو، جو بڑے بڑے اور کھردرے تھے اور کام کرنے کی وجہ سے جگہ جگہ سے تڑخے ہوئے تھے۔ رگڑ رگڑ کر دھوتی رہی تھی لیکن ان کی بدرنگی دور نہ کر سکی تھی چنانچہ اس وقت وہ انہیں اوڑھنی میں چھپائے ہوئے تھی۔''(۱۷۲)

نہ روشن پور اور نہ روشن محل، اُداس نسلوں کا مسکن برصغیر ہے جو علم و ادب اور روحانی قدروں کا گہوارہ رہا ہے۔ ہر دور میں یہاں آبادیاں اجڑیں اور ہر دور میں ہجرت ہوئی۔ ہر دور میں اس سرزمین کا انسان حوادث کا شکار رہا۔ پلاسی کی جنگ، سراج الدولہ اور ٹیپو سلطان کی شہادت، اٹھارہ سو ستاون کا سانحہ۔ غرض یہ کہ ہر دور اس سرزمین پر بھاری گزرا۔ عبداللہ حسین نے تاریخ کے اس جبر کو جنگ عظیم اوّل سے جوڑ کر قیام پاکستان تک کی تاریخ کو مرکزی خیال کی شکل میں اپنے ناول اداس نسلیں میں سمیٹ لیا ہے۔ اسلوب کی سطح پر جملوں کی بُنت میں چستی، بیان میں ادبی رچاؤ اور ماحول سے ذہنی وابستگی اس ناول کی خاص خوبیاں ہیں۔ اردو زبان سے مخصوص فصاحت تو نہیں لیکن پُرکشش تحریر اور تہذیبی ماحول کی عکاسی پورے ناول میں ہے۔

آزاد تلازمۂ خیال اور شعور کی رو کی تکنیک کے تحت عبداللہ حسین کے بیانیہ میں ایک موضوع سے دوسرے موضوع کی طرف یکلخت گریز ایک انوکھی خوبی ہے۔ عبداللہ حسین ایک تقریب میں مہمانوں کی آمد کو بیان کرتے ہوئے اس وقت کی تہذیب کو اجاگر کرتے ہوئے لکھتے ہیں: ''ہندوستان میں اب ہندو، مسلم، عیسائی سب نے شیروانی پہننی شروع کر دی تھی۔ اس موقعے پر مصنف نے ہندوستان میں اُبھرنے والے سیاسی عنصر کی طرف گریز کی صورت پیدا کی ہے۔ یہاں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ برصغیر میں بائیں بازو کی جماعت سرگرم ہو گئی تھی اور تحریکی سیاست اپنے خدوخال اُبھار رہی تھی۔ یہ وہ دور تھا جب کمیونسٹ راہ نماؤں نے ہندوستان کے نوجوانوں میں قوم پرستی کا بیج بو دیا تھا۔ نعیم جو ناول کا ہیرو ہے، ان سیاسی رہ نماؤں سے متاثر ہو چکا تھا۔ اس محفل میں موجود گوکھلے سے اس نے بڑی عقلمندی سے ہاتھ ملایا تھا اور دوران گفتگو بھری محفل میں اس نے بال گنگا دھر تلک کا ذکر کیا جسے سن کر انگریز فوجی افسر کی پیشانی پر بل پڑ گئے تھے۔ گنگا دھر تلک باغی تھا۔ گنگا دھر

تلک انگریزوں کے سخت خلاف تھا۔ اکثریت اسے اپنا ہیرو سمجھتی تھی اور انگریز اسے دہشت گرد سمجھتے تھے۔

عبداللہ حسین نے لکھا ہے کہ جس ڈبے میں نعیم گاؤں جا رہا تھا، اس میں ایک ہندوستانی بوڑھے نے سوار ہونے کی کوشش کی، اس میں بیٹھے ہوئے انگریزوں نے اسے گاڑی سے باہر پھینک دیا۔ یہ واقعہ مہاتما گاندھی کی ساؤتھ افریقہ کی زندگی سے اُچکا گیا ہے۔ تاہم اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں کہ:

''عبداللہ حسین کے ہاں narrative یا بیانیہ انداز فن کی ایک خوبی یہ ہے کہ وہ تجربات کے ابلاغ و ترسیل میں لمساتی محاکات سے بیش از بیش کام لیتے ہیں اور انہیں اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ تجربہ اپنی یکتا اور نادر شکل میں سامنے آجاتا ہے۔ یہاں مرد اور عورت کے درمیان رابطے کے دوران تلذّ ذ پر اتنا زور دینا مقصود نہیں جتنا کہ تجربے کی واقعیت کو ٹھوس انداز سے نمایاں کرنا۔''(۱۷۳)

ایک مقام سے چند امثال دیکھیے:

(i) ''دیر تک وہ دونوں برابر لیٹے رہے۔ ان کی سانسوں کی ہلکی پھنکار کمرے میں بُلند ہو رہی تھی۔ انھوں نے ایک دوسرے کے جوان صحت مند جسموں کی حرارت ہونٹوں سے لے کر پاؤں کی انگلیوں تک رینگتی اور سارے کمرے میں پھیلتی ہوئی محسوس کی۔''

(ii) ''نعیم نے دانت پیس کر اس کا منہ بند کیا۔ شیلا نے اس کا ہاتھ ہٹایا اور ہونٹ دبا کر سسکی۔ اس نے نعیم کی چھاتی پر منہ رگڑا، اسے چوما اور دیر تک سسکتی رہی۔ حتیٰ کہ اسکی چھاتی جگہ جگہ سے بھیگ گئی۔''

(iii) ''خاموشی سے اس کے برابر لیٹ کر اس نے اسے اپنے ساتھ چمٹا لیا اور اس کی پُشت پر ہاتھ پھیرتے ہوئے احسان مندی کے جذبے سے اس کے سر اور ماتھے کو چوما۔ وہ بلی کے بچے کی طرح اس کے سینے سے لگ کر سسکنے لگی۔ اس کی گرم، بخار زدہ سانس نعیم کی ننگی چھاتی پر سے گزری، اور اس کی جلد میں ایک درد آلود کپکپاہٹ بیدار کرتی ہوئی ہڈیوں میں اُتر گئی۔''

ناول میں زندگی کو بڑے والہانہ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ کھیت، کھلیان، سبزہ و میدان کے بارے میں پڑھ کر قارئین کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود کھیتوں میں بوائی کر رہا ہے، فصل کاٹ رہا ہے، بسنتی کھیتوں کے جھومنے کا نظارہ کر رہا ہے۔ انھوں نے اپنے قلم سے فطری مناظر کے مرقعے ہی نہیں تراشے، ان مناظر کے پروردہ کسانوں کے خاکے بھی تراشے ہیں:

''کسانوں کے پاس باتیں کرنے کو کچھ نہیں ہوتا۔ وہ بے علم آنکھوں والے سیدھے سادے، غیر دلچسپ اور قناعت پسند لوگ ہوتے ہیں جن کی زیادہ تر زندگی محض عمل اور حرکت سے عبارت ہوتی ہے۔ ان کے پاس وہ ذہانت نہیں ہوتی جس کی بدولت انسان مکمل طور پر مطمئن ہونے کے باوجود گفتگو کرنے کی خواہش کرتا ہے۔''(۱۷۴)

یہاں سے پھر گریز کی شکل پیدا ہوتی ہے۔ کسان کٹائی کی خوشیاں منا رہے تھے کہ فوجی آ پہنچے۔ گاؤں کے نوجوانوں کی لام بندی ہو گی، جنگ شروع ہونے والی ہے۔ گاؤں والوں نے مزاحمت کی تو وہ دو دن کے بعد دوبارہ آئے۔ ان کے ساتھ روشن آغا بھی تھے جو فوجی گاڑی میں آئے تھے۔ انھوں نے تقریر کی؛ دوران جنگ مدد کا وعدہ کیا، حکومت سے وفاداری کا درس دیا، غیرت دلائی۔ بھرتی شروع ہوئی۔ تقریباً چالیس نوجوان کسان روشن پُور سے بھرتی ہو کر چلے گئے۔ ان میں نعیم بھی

شامل تھا۔

۴۔ اگست ۱۹۱۴ء کو جنگ کا اعلان کر دیا گیا۔ پورے ہندوستان سے پانی کے پینتالیس جہازوں کا قافلہ روانہ ہوا۔ مصر، بلجیم، جرمنی اور افریقا میں ہزاروں ہندوستانی نوجوان جنگ کا ایندھن بنے۔ عبداللہ حسین نے جہاں میدان جنگ میں بکھری لاشوں کی منظر کشی کی ہے، وہیں زندہ بچ رہنے والے نوجوانوں کے جذبات کی بھی عکاسی کی ہے۔ روشن پور سے بھرتی کیے گئے نوجوان جنگ سے تنگ آ کر آپس میں مکالمہ کرتے ہیں:

''تمھیں معلوم ہے ہم یہاں کیوں لڑ رہے ہیں؟'' مہندر سنگھ نے پوچھا۔

''جرمنوں نے حملہ کیا ہے۔''

'' کہاں روشن پور؟''

''یہاں۔''

''پر ہم یہاں کیوں ہیں؟ ہم کس لیے آئے ہیں؟''

''جرمن انگریزوں کے دشمن ہیں اور انگریز ہمارے مالک ہیں بس۔''

''ہمارے مالک روشن آغا ہیں۔ میں اتنا جانتا ہوں۔''

''انگریز روشن آغا کے مالک ہیں چناں چہ...''

''کُل کتنے مالک ہیں ایک دفعہ بتاؤ۔'' وہ چڑ کر بولا۔

''نعیم کے گلے میں کوئی چیز آ کر اٹک گئی۔''(۱۷۵)

ادب، تہذیب، تاریخ اور سیاست اس ناول کے اجزائے ترکیبی ہیں۔ ان میں واقعاتی اور بیانی ربط پیدا کرنے کے لیے مصنف نے سلیقے سے کام لیا اور ہر موضوعاتی موڑ پر گریز کی آسان صورت نکال لی ہے۔ اس طرح کہ یہ چاروں عناصر ایک دوسرے سے مختلف ہونے کے باوجود ایک دوسرے میں مدغم ہو کر عبداللہ حسین کے اسلوب کی خوبی بن گئے۔

ناول میں عذرا اور نعیم کا عشق دو مختلف طبقوں کا ٹکراؤ تھا۔ روشن آغا کی بیٹی منھ میں سونے کا چمچا لے کر پیدا ہوئی تھی۔ جاگیردارانہ ماحول کی پروردہ، دلّی کے مشاہیر میں اٹھنے بیٹھنے والی اور نعیم ایک معمولی سے گاؤں کے ان پڑھ کسان کا بیٹا۔ اتنی بڑی تہذیبی خلیج کو پاٹنا نعیم کے بس کی بات نہ تھی مگر باپ نے بیٹی کی ضد کے سامنے ہتھیار ڈال دیئے۔ نعیم اپنا زیادہ تر وقت روشن آغا کی زمیں داری کے معاملات میں صرف کرنے لگا۔ عبداللہ حسین کے آزاد تلازمۂ خیال کے تحت دوران مطالعہ قاری کو احساس بھی نہیں ہوتا کہ موضوع بدل جاتا ہے۔ یہاں بھی ایسا ہی ہوا۔ عذرا اور نعیم گاؤں میں اپنی جائیداد کا جائزہ لینے کے لیے کھیت اور باغیچوں میں گھوم رہے ہیں۔ ان کا سیر سپاٹا گاؤں کی خوب صورت فضا، منظر نگاری اور جزئیات نگاری کا دل کش نمونہ ہے۔ تین صفحات کی دل کش تحریر پر قاری کا ذہن پوری طرح منظر نگاری کے سحر میں کھویا ہوا ہے کہ اچانک سیاست در آئی:

''لکڑی کے پھاٹک پر جھک کر وہ بولی ''جلیانوالہ باغ کا واقعہ سنا؟''

''ہاں۔''،نعیم نے کہا''مگر مجھے حقیقت معلوم نہیں ہوئی ، بہت آدمی مرے۔''

''ایک ہزار کے قریب موتیں بتاتے ہیں۔مکمل بلیک آؤٹ۔پنجاب میں ہرطرف داخلہ بند۔''(۱۷۶)

تہذیبی ماحول سے ایک دم سیاسی ماحول میں گریز۔قاری کو چونکا دینے والا تاریخی شعور سے بھر پور بیانیہ ہے۔جب برصغیر کے عوام تاج برطانیہ سے آزادی حاصل کرنے کی جدوجہد میں سختیاں برداشت کرر ہے تھے۔جیل میں صعوبتیں اُٹھا رہے تھے تو اس وقت انگریز کا پیدا کردہ جاگیردار طبقہ اس کی حمایت میں بول رہا تھا تبھی نعیم سزا پوری کر کے رہائی کے بعد عذرا کے ساتھ روشن پور آ گیا۔اب وہ گاؤں کا سب سے بڑا مزارع نہیں رہا تھا:

''اب میں غریب آدمی ہوں۔''،نعیم نے کہا۔

اس مقام تک لا کر عبداللہ حسین نے عشق کے موضوع کو ایک نیا موڑ دیا ہے۔قاری گریز کے اس انداز پر یک بارگی چونک پڑتا ہے۔یہ تاریخی شعور سے لبریز شعور کی رَو کے تحت موضوع سے یکسر گریز کا انوکھا بیانیہ ہے۔جس کے تحت انسانی جذبات کی ٹوٹ پھوٹ ملاحظہ ہو۔جس میں مختصر مکالمے انسان کی باطنی شکست و ریخت کو ظاہر کرتے ہیں۔جب نعیم کانگریس کے کارکن کی حیثیت سے جیل چکا گیا تو اس سے ملٹری کراس چھن گیا اور عذرا کے حسین خواب چکنا چُور ہو گئے تو وہ اُبل پڑی:

> ''کراس تو چلا گیا۔'' کچھ دیر تک وہ بے حس وحرکت لیٹی رہی۔اس نے ہاتھ پھیلا کر نعیم کے سینے پر رکھا اور آزردگی سے بولی : ''کتنا اچھا ہوتا اگر تم جیل نہ جاتے نعیم۔''،نعیم کی آنکھیں آپ سے آپ وا ہو گئیں اور وہ بے خیالی سے چھت کو گھورنے لگا۔
>
> ''...ہندوستان میں بہت سے لوگوں کے پاس بہادری کے تمغے ہیں،تم ان کے پاس جا سکتی ہو۔'' وہ اسی طرح کھڑے کھڑے بولا۔عذرا نے عجیب سی پُرسکوت آواز میں صرف اتنا کہا''نعیم پاگل ہو گئے ہو۔'' پھر دونوں خاموش ہو گئے۔نعیم کی ایک ٹانگ تیزی سے کپکپا رہی تھی۔رفتہ رفتہ اس نے اپنے جذبات کے اُبال پر قابو پالیا۔اب اس کے دل میں ایک سرد اور قطعی جذبہ تھا۔ہتھیلی پر سر رکھے اس نے مڑ کر اس عورت کو دیکھا : ''تمھاری وجہ سے میدان جنگ میں ، میں نے اپنے ایک ساتھی کو قتل کیا تھا،تمھیں پتا ہے۔'' عذرا اچنبھے سے اسے دیکھتی رہی،''وہ میرا دوست تھا۔'' اپنی عورت کا تذکرہ کرتا رہتا تھا۔میں نے اسے ختم کر دیا۔
>
> ''میں قصوروار تھی؟'' عذرا نے آزردگی سے پوچھا۔نعیم نے سپاٹ غیر جذباتی لہجے میں اپنی بات جاری رکھی۔''میں نے غلطی کی،تم قابل نفرت ہو۔'' عذرا کا اوپر کا سانس اوپر اور نیچے کا نیچے رہ گیا۔وہ کل کی طرح بستر سے اٹھ کھڑی ہوئی۔غصے اور رنج کے آنسو اُس کی آنکھوں میں جمع ہونے شروع ہوئے۔تیز تیز سانس لیتے ہوئے ، وہ رک رک کر بولی:
>
> ''تم...تم سے مجھے شادی کر کے کیا حاصل ہوا؟تم نے ایک بچہ تک نہیں دیا۔یہ سارے سال قابل نفرت ہیں۔''،نعیم نے وحشیوں کی طرح دھات کا گل دان اس کی طرف پھینکا۔ذرا فطری طور پر اس سے بچنے کے لیے ایک طرف جھکی۔دھات کا بھاری وزنی گل دان فرش سے ٹکرایا اور کمرے کی خاموش فضا میں شور پیدا کرتا ہوا دور چلا گیا۔''نکل جاؤ۔''(۱۷۷)

کیسا جامع، جان دار اور جذبات سے بھر پور منظر ہے۔ اداس نسلیں میں اگر کردار چلتے پھرتے زندگی کے ترجمان نہ ہوتے تو ناول تاریخ کی کھتونی بن کر رہ جاتا۔ خاص طور سے مرکزی کرداروں کا ناول کے آخر تک نمایاں اور متحرک رہنا بہت ضروری تھا۔ اس ناول میں طویل سیاسی واقعات کے بعد ضروری ہو گیا تھا کہ عذرا اور نعیم کے کردار جو پس منظر میں چلے گئے تھے، سامنے لائے جائیں۔ اور پھر دونوں کے درمیان جذباتی، نفسیاتی اور نظریاتی تصادم کرا دیا گیا۔ ورنہ ناول میں سیاسی فضا گہری ہوتی چلی جا رہی تھی اور سیاست نے تہذیبی ماحول کو پیچھے دھکیل دیا تھا۔ ایک بار پھر ناول کو تہذیبی ماحول میں لے آنے تک یہاں مصنف کا یہی ادراک کام کرتا نظر آتا ہے کہ مرکزی کردار نظروں سے اوجھل نہ ہونے پائیں۔ ناول میں یہ پہلی بار نہیں ہوا۔ جلیانوالہ باغ کا ذکر چھیڑ کر عذرا اور نعیم کو ایک ساتھ کر دیا اور سانحے کے حوالے سے دونوں کو قاری کے سامنے لے آئے۔ اسی طرح نعیم جب جیل چلا گیا تو ولی عہد سلطنت ڈیوک آف ویلز اور سائمن کمیشن کی آمد کے موقعے پر عذرا کو احتجاجی مظاہرے میں دکھا کر اخبار میں نہ صرف اس کی تصویر لگوا دی گئی بلکہ عذرا کو اپنے باپ کے سامنے لا کھڑا کیا گیا۔ یوں کردار سازی کے ضمن میں بھی عبداللہ حسین نے نئے تجربات کیے ہیں۔ ناول کا آخری حصّہ گو بوجھل ہو گیا ہے مگر یہاں وہ مذہبی بحث لے آئے۔

اس کے بعد پھر گریز کی ایک شکل سامنے آتی ہے یعنی مذہب سے گریز کے بعد وہ طبقاتی و تہذیبی تفریق سامنے لانے کے لیے وہ مختلف مذاہب کے نوجوانوں کے درمیان ایک مکالمہ کرا دیتے ہیں جس میں ہندو، مسلمان، عیسائی اور چینی لڑکے اور لڑکیاں ہیں اور مختلف تہذیبوں اور معاشروں کی نفسیات زیرِ بحث ہے۔ اس سوال کا جواب تلاش کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے کہ اختلافات کے باوجود اس ہندوستانی قوم کو متحد کیا جا سکتا ہے یا نہیں۔

ناول کا اختتام سفرِ ہجرت کی تکمیل ہے۔ اب انسانی آبادی پر وہ وقت آیا تھا جب چہروں اور عقیدتوں کا فرق مٹ جاتا ہے اور ہر ایک نے دل کی بے چینی پر فتح پائی۔ زندگی میں یک سوئی اور ٹھہراؤ آ چکا۔ اجتماعی طور پر سبھی زندگی کے نئے سفر پر نکل چکے۔

اداس نسلیں کا پلاٹ اپنی اُفقی اور عمودی جہات میں ادبی، تہذیبی، معاشرتی، تاریخی، فلسفیانہ اور نفسیاتی موضوعات کو اور واقعات کو اجتماعی طور پر ایک مرکز پر سمیٹے ہوئے ہے۔ اس میں انسانی نفسیات کا گہرا رچاؤ اور فطری عناصر کا دل کش بیان ہے۔ اداس نسلیں اسلوب بیان کے لحاظ سے غیر معمولی طرز کا ناول ہے۔ کچھ مقامات پر جملوں کی ساخت کی اغلاط کے باوجود تحریر میں دریا کی سی روانی ہے۔ الفاظ قلم سے اُبلے پڑتے ہیں اور وہ بلا تکان لکھتے جاتے ہیں۔ ایک ایک سطر میں رچاؤ ہے۔ بعض مقامات پر تو دانش ورانہ لہجے میں فلسفیانہ خیالات کے دریا بہا دیئے ہیں۔ انھیں بات سے بات پیدا کرنے کا ڈھنگ آتا ہے۔ ناول میں کہیں فکر و فلسفہ، کہیں انبساطی کیفیت اور کہیں وجدانی رَو دیکھنے کو ملتی ہے۔

ناول میں جگہ جگہ جزئیات نگاری پُرکاری کے ساتھ موجود ہے اور کچھ حصوں میں جزئیات نگاری کے باب میں ایسے پُروقار اور پُرجمال الفاظ استعمال کیے گئے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک طشتری میں موتی بکھرے پڑے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کیمرہ گھوم رہا ہے، عکس بندی ہو رہی ہے اور مناظر اپنے بھر پور طلسم کے ساتھ نظروں میں گھوم رہے ہیں:

''دھوپ لحظہ بہ لحظہ تیز ہوتی ہوئی محسوس ہوتی تھی اور زمین کے مختلف رنگ اُبھر رہے تھے۔ گیلے سرخ راستے، نیلگوں سڑک مٹیالی پگڈنڈیاں۔ ایک سرخ گھوڑا اور اس کی رنگین گاڑی، براؤن اسپنل کتا، مسخروں کی طرح تتلیوں کے پیچھے بھاگ رہا تھا اور سیکڑوں رنگوں کی تتلیاں جو مسحور شرابیوں کی طرح لڑکھڑاتی ہوئی اُڑ رہی تھیں، اور چمکتا ہوا سفید آنکھوں کو چندھیانے والا راج ہنس کا جوڑا شاہانہ وقار سے چلا جا رہا تھا جس کے پروں پر پانی کے قطرے رُکے ہوئے تھے جن میں دھوپ کے رنگ جھلملا رہے تھے۔ (۱۷۸)

لیکن انچاس ابواب پر مشتمل اس طویل ناول میں پلاٹ کی سطح پر بے ربطی کا احساس بھی ہوتا ہے۔ نعیم اور علی کا تواتر سے مختلف شہروں اور علاقوں میں بار بار جانے سے یوں لگتا ہے کہ مصنف خود بھی نہیں جانتا کہ اُسے اگلے لمحے کہانی کو کس طرف لے کر جانا ہے۔ اسی لیے ڈاکٹر عبدالسلام لکھتے ہیں:

''اس ناول میں بہت سے episodes ایسے ہیں جو پورے طور پر قصّہ کا جزو نہیں بن پائے اور پیوند کی طرح اوپر سے چپکائے نظر آتے ہیں۔'' (۱۷۹)

اسی طرح ناول میں ایاز بیگ، روشن آغا، علی، عائشہ، شیلا، نیاز بیگ کی دو بیویاں، روشن آغا کی بیوی اور اُس کی بہن، پرویز، نجمی، بلال اور مہندر سنگھ سمیت بہت سے کردار ہیں جو بقول محمد خالد اختر:

''کاٹھ کے اُلو ہیں جو کاغذی صفحے سے اُبھر نہ سکے۔'' (۱۸۰)

ناول میں تاریخ کے حوالے سے بھی نقائص نظر آتے ہیں۔ ناول کے آغاز میں ۱۶ مئی ۱۹۱۳ء کو اتوار کا دن بتایا گیا ہے جب کہ اس دن اتوار نہ تھا بلکہ جمعہ کا دن تھا۔ اسی طرح دہلی میں مسلم لیگ کا کوئی اجلاس دسمبر کے مہینے میں نہیں ہوا جس کی صدارت آغا خان سوم نے کی ہو اور اس میں قائداعظم، اقبال اور علی برادران شامل ہوئے ہوں۔ دراصل یہ آل انڈیا مسلم کانفرنس کا اجلاس تھا جو مسلم لیگ کے سالانہ اجلاس کے فوراً بعد اگلے دن منعقد ہوا۔

اگر دیانت دارانہ نظر سے جائزہ لیا جائے تو اداس نسلیں پر آگ کا دریا کے اثرات واضح نظر آتے ہیں۔ مثلاً نواب روشن کا گھر بالکل اسی اینگلو لکھنوی تہذیب کا مرکز نظر آتا ہے جو آگ کا دریا میں گلشن منزل اور سنگھاڑے والی کوٹھی میں نظر آتی ہے۔ حتیٰ کہ بعض کرداروں کے نام تک مشترک ہیں اور تکنیک یعنی شعور کی رَو کا استعمال تو ہے ہی آگ کا دریا والا۔

ناول کا آغاز داستانی انداز میں ایک نامعلوم راوی کے واقعہ سنانے سے ہوتا ہے، جس کے کچھ واقعات کسی حد تک غیر حقیقی محسوس ہوتے ہیں۔ عذرا اور نعیم کو ناول کے آغاز میں ہی ملنے کا موقع فراہم کر دیا گیا۔ تاریخی شعور کے حوالے سے اداس نسلیں ایک اہم ناول ضرور ہے لیکن ناول کی زبان، محاورے اور روزمرہ کے استعمال میں اغلاط سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا۔ صرف چند امثال دیکھتے چلیے:

۱۔ ''لونگ، دارچینی اور الائچی میں پکے ہوئے چاولوں کی مقوی، اشتہا اور خوشبو کا جھونکا آیا۔''

۲۔ ''فائر کی خشک اور پٹاخے دار آواز دور تک پہاڑوں تک گونجتی چلی گئی۔''

۳۔ ''مکان جن پر چونے کی سفیدی کی گئی تھی۔''

۴۔ ’’مل کے دوسری طرف ایک اور نسبتاً اور مختصر سی بستی تھی۔‘‘

۵۔ ’’سودائی آنکھوں میں سہم گیا تھا۔‘‘

تاہم ناول کے اسلوب میں محسوساتی محاکات (concrete images) کی بعض مثالیں لاجواب ہیں :

(i) ’’غصہ سست رفتار بادل کی طرح اس کے دماغ پر منڈلاتا رہا۔‘‘(۱۸۱)

(ii) ’’یہ ایک اٹھے ہوئے کسان کی طرح تروتازہ اور خوشگوار صبح تھی۔‘‘(۱۸۲)

(iii) ’’مویشیوں کے گلے کی طرح سے بھڑتے، ریلتے، پھیلتے اور گرداڑاتے ہوئے ان لوگوں کی آنکھوں میں کوئی تہیہ کوئی بغاوت نہ تھی۔ صرف لاعلمی اور امید تھی، جو بھوکے مویشیوں کی آنکھوں میں دور سے چارے کا کھیت دیکھ کر پیدا ہوتی ہے۔‘‘(۱۸۳)

(iv) ’’سفیدی مائل آسمان کے ٹیلے کے مقابل ٹیلے کی چوٹی پر اس کی سیاہ لمبی شبیہ ایک برق زدہ درخت کی طرح ساکت دکھائی دے رہی تھی۔‘‘(۱۸۴)

(v) ’’وہ جوہڑ کے کنارے رک کر پانی میں چمکتے ہوئے تاروں اور درختوں کے عکس کو دیکھنے لگا۔ غصے کے ساتھ ساتھ اس کے دل میں ایک زبردست رنج تھا، جس نے اس کے دل کو مردہ پرندے کی طرح کر دیا تھا۔ خاموش اور ناطاقت۔‘‘(۱۸۵)

(vi) ’’مغرب کی سرخی جہاں سورج غروب ہو چکا تھا، ان کے چہروں پر پڑ رہی تھی اور وہ طوفان میں گھرے ہوئے دو پرندوں کی مانند پاس پاس بیٹھے تھے۔‘‘(۱۸۶)

ناول نگار بعض تجربات کو خالص حسی طریقے سے پیش کرتا ہے، جس کی صداقت اور اندرونی ارتعاش کو بہ خوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اسی کے توسط سے ہمیں کرداروں کے عمل کے اندرونی محرکات کا بھی پتا چل جاتا ہے۔

عبداللہ حسین اپنے مقبول ناول اداس نسلیں کے ٹھیک بیس سال بعد ۱۹۸۲ء میں باگھ لکھ کر دوبارہ سامنے آئے۔ یہ ناول ۱۹۶۵ء کی پاک بھارت جنگ کے پس منظر میں ایوب خانی ڈکٹیٹرشپ اور کشمیر میں کی جانی والی تخریبی کارروائیوں کے حوالے سے کس قدر علامتی رنگ میں لکھا گیا ہے۔ اداس نسلیں کی طرح اس ناول میں بہ ظاہر یاسمین اور اسد کی رومانی کہانی چلتی ہے لیکن ناول کے بین السطور چھاپہ مار کارروائیاں دکھائی گئی ہیں، جن میں سرحد کے دونوں اطراف کے مفلس اور سادہ لوح لوگ مارے جاتے ہیں۔

اسد ایک سیدھا سادا دیہاتی نوجوان ہے جو دمہ کا مریض ہے اور اپنے معالج کی بیٹی سے محبت کرتا ہے۔ انھی دنوں اس کا معالج قتل کر دیا جاتا ہے اور اسد شک کی بنا پر پولیس کے ہتھے چڑھ جاتا ہے۔ پولیس اسے ملٹری کی تخریب کار تنظیم کے حوالے کر دیتی ہے اور یوں اسے مقبوضہ کشمیر میں ایک مشن پر روانہ کر دیا جاتا ہے۔ واپس آتا ہے تو فوجی اسے پھر اٹھا لے جاتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ایک باگھ کی رعد سنائی دیتی ہے جو نہتے انسانوں کو ڈراتا ہے۔ باگھ راتوں کو جنگل میں دھاڑتا ہے۔ باگھ کے وجود کی تصدیق نہیں ہوتی، سوائے اس کے پھیلائے ہوئے خوف وہراس کے۔ یوں باگھ ایک علامتی

کردار تو ہے لیکن عبداللہ حسین اسے بطور علامت بڑے معنی میں برت نہیں سکے۔

اسد کے کردار کا بغور جائزہ لیا جائے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ عبداللہ حسین کے پہلے ناول اداس نسلیں کا ہیرو نعیم جو کہ ناول کے آخر میں ہجوم میں گم ہو گیا تھا پھر سے باگھ میں زندہ ہو گیا ہے۔ نعیم کی طرح اسد مختلف محاذوں پر برسر پیکار نظر آتا ہے لیکن نعیم کی طرح اسد کا بھی اصل مسئلہ تنہائی ہی ہے۔ رضی عابدی کے مطابق:

''اسد کا مسئلہ بالکل ذاتی اور نفسیاتی نوعیت کا ہے، یہ نہ کوئی ایسی محبت ہے جو حوصلوں کو استقامت بخشتی ہے نہ یہ کوئی احتجاجی مزاحمت کا مسئلہ ہے، نہ حکومتی استبداد کے خلاف احتجاج کا مسئلہ ہے، وہ ایک تنہا شخص ہے اور اس کی تنہائی ہی اس کا سب سے بڑا مسئلہ ہے۔'' (۱۸۷)

ہمہ گیریت کا حامل یہ کردار ناول میں عشق و محبت کی داستان کا بھی ایک اہم کردار ہے۔ تنہائی کا مارا ہوا بہت سی اذیتوں کا سامنا کرنے والا اسد جسے سکون یاسمین کے ہاں ہی ملتا ہے۔ معالج کے قتل کے شبہ میں گرفتار ہونے کے بعد جب تھانہ میر کوٹ میں اسد کو بہیمانہ تشدد کا نشانہ بنایا جاتا ہے تو وہاں سے رہائی کے بعد مقبوضہ کشمیر سے ہوتا ہوا یاسمین کے گھر کو ہی منزل قرار دیتا ہے، حالانکہ یہ منزل دوبارہ گرفتاری کی صورت اس کے لیے وبال جان بن جاتی ہے۔ اس کا معالج قتل ہو جاتا ہے اور اسد، میر حسن کو لاش کے قریب پاتا ہے۔ میر حسن اسد کو دیکھتے ہی انتہائی خوفزدہ ہو کر بار بار کہتا ہے:

''...میں نے نہیں کیا...اللہ کی قسم''

''...مجھے نہیں پتا...میں تو آیا ہی ہوں۔''

''میں نے نہیں کیا، نہیں کیا، ہاتھ بھی نہیں لگایا، میں بے قصور ہوں۔'' (۱۸۸)

میر حسن کی نہیں کے باوجود قاری کو یہ شک گزرتا ہے کہ حکیم کا قاتل میر حسن ہی ہے اور فوری طور پر اسد کے ذہن میں بھی یہ ہی خیال آتا ہے کہ میر حسن نے ہی حکیم کو قتل کیا ہے۔ اس لیے وہ کہتا ہے:

''تم نے اسے قتل کر دیا ہے، مار ڈالا ہے۔'' اسد چیخا: ''میں نے خود دیکھا ہے۔'' (۱۸۹)

حقیقت یہ ہے کہ اسد نے میر حسن یا کسی کو بھی حکیم کو قتل کرتے نہیں دیکھا، اس لیے تھانہ میں جب اسے بے پناہ تشدد کا نشانہ بنایا جاتا ہے جس کی وجہ سے اس کے جسم کا اک اک جوڑ ہل جاتا ہے پھر بھی وہ نہ تو خود اعتراف قتل کرتا ہے اور نہ ہی میر حسن کا نام لیتا ہے۔ وہ غیر معمولی قوت متخیلہ کا مالک ہے اور اسی قوت متخیلہ نے اسے زمان و مکان کی حدود سے ماورا کر رکھا ہے۔

داغِ یتیمی کے علاوہ ان حالات نے جن سے اسد بچپن میں دوچار ہوا آگے چل کر اس کی تخلیقی صلاحیتوں کو نکھارنے میں اہم کردار ادا کیا، وہ گم نام فضاؤں سے نکل کر ایک ایسی دنیا میں داخل ہوا جہاں قدم قدم پر اس کے سامنے نئے محاذ کھلتے چلے گئے۔

اسد کے خیال میں خارجی سطح پر مظالم اور تشدد کے باوجود اگر داخلیت کی دنیا سلامت رہے تو مسائل سے نجات ممکن ہے۔ وہ سوچتا ہے:

''زنجیریں پڑ جانے سے کیا فرق پڑتا ہے، وہ پہلے کون سا آزاد تھا، صرف اتنا ہوا ہے کہ اس کا دائرہ حرکت چھ آٹھ فٹ مربع سے گھٹ کر چار فٹ مربع رہ گیا ہے۔ اگر وہ کسی طرح زنجیروں سے چھٹکارا حاصل کر بھی لے تو کہاں جائے گا۔'' (۱۹۰)

اس کے ساتھ ہی ناول کی ہیروئن یاسمین، جو واحد متحرک نسوانی کردار ہے (اور حد درجہ دلیر بھی) کی تخلیق سے عبداللہ حسین نے اداس نسلیں کی عذرا کی طرح اس ناول میں بھی جان ڈال دی ہے۔ جب اسد پولیس اور فوجی ایجنٹوں سے بچ کر یاسمین کے پاس پہنچ جاتا ہے تو کہتی ہے:

''اجازت لینے کی کیا ضرورت ہے؟ تم سیدھے یہاں آ جاتے، دیکھا جاتا پولیس کیا کرتی ہے... تمہیں یہاں آنے سے کوئی نہیں روک سکتا۔'' (۱۹۱)

اسی جرأت اور خود اعتمادی کی وجہ سے ہی اسد کو یاسمین ایک شیرنی کے روپ میں دکھائی دیتی ہے اور اسد اپنی محبوبہ یاسمین اور باگھ میں مماثلت محسوس کرتا ہے لیکن ان دونوں کی محبت کی کہانی از حد غیر متاثر کن ہے۔ اسد اور یاسمین کے ملاپ سے لے کر اسقاطِ حمل تک کہیں بھی انسانی جذبات کو دخل نہیں۔ جیسے ایک رسمی سا تعلق ہو اور اس میں کچھ بھی سنسنی نہ باقی بچی ہو۔ عبداللہ حسین کے ان دونوں کرداروں کو دیکھ کر یہ بات آسانی سے کہی جا سکتی ہے کہ وہ محبت کی کہانی لکھ ہی نہیں سکتے تھے۔ اس لیے کہ محبت کی غیر روایتی کہانی لکھنا مشکل کام ہے۔ اس کے لیے محبت کا تجربہ درکار ہوتا ہے اور اگر وہ تجربہ نہیں تو بلا وجہ محبت کی کہانی نہیں لکھنی چاہیے۔ دوسرا یہ کہ کشمیر کا زاور خفیہ اداروں کی کاروائیاں بھی اس ناول میں پوری طرح پیش نہیں کی گئیں۔ ناول میں محض یہی دکھایا گیا ہے کہ خفیہ ادارے دشمن ملک کے فوجیوں کو گھات لگا کر قتل کرتے ہیں اور بس۔ کشمیر جو دنیا کا متنازعہ ترین علاقہ ہے اس کو ناول میں دکھایا ہی نہیں گیا۔ تنازعے کے عقب میں کس کس طاقت کے کون سے مفادات وابستہ ہیں، ان مفادات سے وابستہ طاقتوں کے مفادات کو بچائے رکھنے کے لیے کون کون سے سیاسی حربے اپنائے جاتے ہیں، کن ہتھکنڈوں سے کشمیریوں کو بھارت یا پاکستان سے الحاق کی ترغیب دی جاتی ہے اور خود کشمیری عوام کی امنگیں اور آرزوئیں کیا ہیں، ان بنیادی سوالات سے نظریں چار نہیں کی گئیں۔

کشمیر کا قصّہ اتنا سیدھا معاملہ نہیں، جتنا کہ عبداللہ حسین نے سمجھا۔ ناول نگار نے تو پاکستان کے زیرِ تسلط 'آزاد کشمیر' (جس کا ریڈیو تراڑ کھل، راول پنڈی میں ہے اور آزاد کشمیر رجمنٹل سنٹر، مانسر، ضلع اٹک میں واقع ہے) کو ٹھیک طرح گھوم پھر کر نہیں دیکھا۔ بصورت دیگر بہت سی حیران کن باتیں ناول کا حصّہ ہوتیں۔

اس ناول کی کہانی اتنی سیدھی اور یک رُخی ہے کہ اس میں بڑے سوالات اٹھائے ہی نہیں جا سکتے تھے۔ شعور کی رَو کے تحت ''باگھ'' کو علامت بنانے کی کوشش، خوب صورت مناظر اور مکالموں کو فطرت کے قریب رکھنا، ناول کی خوبیاں ہیں لیکن اس ناول کی سب سے بڑے خوبی اس کی منظر نگاری ہی ہے۔ عبداللہ حسین نے باگھ میں چھوٹے چھوٹے مناظر پر بھی بھرپور توجہ دی ہے۔ لیکن افسوس! زبان و بیان پر کامل عبور نہ ہونے کی وجہ سے تمام منظر نگاری کا مزہ کرکرا ہو جاتا ہے۔ امثال ملاحظہ ہوں:

(i) ''گھر صرف ایک کمرے پر مشتمل تھا۔ ایک دیوار میں مٹی کا راکھ بھرا چولھا سرد پڑا تھا۔ چولھے کے آگے نصف دائرے میں زمین پر تین بچے پڑے تھے۔ دو چھوٹے بچے ابھی محوِ خواب تھے جب کہ نو دس سال کی ایک بچی آنکھیں کھولے چت لیٹی تھی۔ ایک طرف ادھیڑ عمر کی ایک عورت بیٹھی بھاری ڈنڈے کے ساتھ پتھر کی دَوری میں آہستہ آہستہ کچھ کوٹ رہی تھی۔''(۱۹۲)

اس پیراگراف میں زمین پر تین بچوں کا پڑے ہونا (لیٹے ہونا چاہیے۔ بے جان چیز پڑی ہوتی ہے)۔ ''پتھر کی دَوری'' کیا ہوئی؟ 'ہاون' ہونا چاہیے۔ ''نو دس سال کی بچی'' کی بجائے ''نو دس سال کی لڑکی'' ہونا چاہیے۔

(ii) ''چوڑی سی ننگی ہڈی والی عورت سپاٹ قدموں سے چلتی ہوئی پچھلے کمرے سے نمودار ہوئی۔ وہ ایک ہاتھ میں چاء دانی اور دوسرے میں مٹی کے پانچ پیالے، جو ایک دوسرے کے اندر جمے تھے، اٹھائے ہوئے تھی۔ سلطان شاہ نے پیالوں کا چھوٹا سا مینار عورت کے ہاتھ سے لے کر اسی طرح زمین پر کھڑا کر دیا۔ پھر اس نے ایک ایک پیالہ اٹھا کر چائے سے بھرنا شروع کر دیا۔''(۱۹۳)

اس پیراگراف میں ''چوڑی سی ننگی'' کہاں سے؟ پھر یہ دیکھیے کہ پیالوں کا مینار تو بنایا گیا ہے لیکن جملہ ٹھیک نہیں۔

(iii) ''چند منٹ کے بعد عورت دونوں ہاتھوں میں مٹکی تھامے اندر داخل ہوئی۔ اس نے مٹکی زمین پر رکھ کر چٹکی بھر پسی ہوئی سرخ مرچیں اس میں چھڑکیں۔ اس کے بعد مٹی کے ایک برتن سے نمک کی چھوٹی سی ڈلی نکال کر مٹکی میں گرائی۔ پھر اس نے المونیم کا ایک گلاس پانی سے دھویا اور ایک ہاتھ سے مٹکی اٹھا کر لسی گلاس میں انڈیلی۔ نمک کی ڈلی لسی کے ساتھ کھٹاک سے گلاس میں گر پڑی۔ پھر گلاس کو اونچا لے جا کر ایک دھار سے لسی واپس مٹکی میں گرائی۔ نمک کی ڈلی کھٹاک سے مٹکی میں آ گری جس سے لسی کا ایک ہلکا سا چھینٹا مٹکی کے منہ سے اڑ کر باہر زمین پر آ گرا۔ دو تین بار اسی طرح لسی کو پھینٹنے کے بعد اس نے مٹکی اور گلاس ان دونوں کے سامنے زمین پر لا رکھے اور اپنی جگہ پر بیٹھ گئی۔''(۱۹۴)

اس پیراگراف میں تو حد ہو گئی۔ آٹھ بار ''مٹکی'' کا لفظ برتا گیا ہے۔ ''مٹکی'' جسے ''ٹھلیا'' بھی کہا جاتا ہے۔ ''مٹکی'' کا لفظ بار بار پڑھ کر ہنسی آ جاتی ہے۔ عبداللہ حسین کے متعلق یہ بات بھی کہی جا سکتی ہے کہ وہ درست تخلیقی نثر نہیں لکھ سکتے۔ ناول کے مناظر کے ساتھ ساتھ مکالمے بھی کچھ ایسی ہی کیفیت رکھتے ہیں۔ چست اور جامع مکالمے نہیں۔ ادائے مطلب کے لیے موزوں ترین الفاظ کا انتخاب کیسے کرتے؟ مکالموں پر ایک خاص قسم کی بیزار کن یکسانیت چھائی نظر آتی ہے۔ سبھی لوگوں کے بولنے کا انداز ایک جیسا ہے۔ سبھی عبداللہ حسین کی زبان بولتے دکھائی دیتے ہیں، جو اردو محاورے سے دُور تھی۔ جملوں کی ساخت بھی متاثر نہیں کرتی۔

''یہ کیا ہو رہا ہے؟ وہ یہاں پر کیسے آن پہنچا ہے؟ یہ کون لوگ ہیں؟ میں یہاں پر کیا کر رہا ہوں؟ میرا طور، میرا طریقہ؟ ...اب کب تک یہ میرا گھر رہے گا ...میں کون ہوں؟ اس کے اندر سے ایک گہری مبتلا آواز آئی۔ میں کیا ہوں؟''(۱۹۵)

یوں لگتا ہے کہ ایک سست رو بیانیے کو سوالات کے چابک سے رواں کیا جا رہا ہے۔ حالانکہ یہ سب سوالات بھی

بے محل ہیں۔ اسد کے ذہن میں یہ سوال بنتے ہی نہیں۔ اس طرح کی الجھی سوچیں اس وقت آتی ہیں جب آدمی بے یقینی کی فضا میں ہو۔ جس اُلجھاوے میں اُلجھا ہوا ہو، اس کا اسے ادراک بھی نہ ہو اور نہ اس کے پاس کوئی حل ہو۔ جب کہ اسد اپنی مرضی سے یہاں آیا ہے، اس کا ایک مقصد ہے۔ اس کے ذہن میں یہ سوال ٹھونسنا بے معنی سی بات ہے۔

یوں بیانیہ کی تعمیر بظاہر خوب صورت ہے لیکن یہ پردہ ان کی خوب صورت کرافٹ نے تان رکھا ہے۔ جو خرابی اس ناول کی تعمیر میں مضمر تھی وہ اس بیانیے میں بھی کئی جگہ رخنے ڈال دیتی ہے۔

اس میں بھی شک نہیں کہ اداس نسلیں اور باگھ کا اسلوب یکساں ہے۔ یہ بات اسلوب احمد انصاری نے بھی مانی ہے۔ جب کہ عبداللہ حسین کا تیسرا ناول نادار لوگ قدرے مختلف اسلوب کا حامل ہے۔ اس میں باگھ کی طرح بلاوجہ استعارہ یا علامت برتنے کی کوشش بھی نہیں کی گئی۔

ناول باگھ کی پہچان تین چیزیں ہیں : باگھ، اسد اور شعور کی رَو کی تکنیک۔ جہاں تک شعور کی رَو کا تعلق ہے، وہ عبداللہ حسین نے بعض جگہوں پر عمدگی سے استعمال کی ہے۔ اس ناول کا یہ پہلو متاثر کن ہے۔ قاری اس بیانیے سے متاثر ہوتا ہے جو اردو میں عام طور پر نہیں ملتا۔ لیکن یہ دیکھنا لازم ہے کہ انھوں نے جہاں جہاں یہ تکنیک استعمال کی، وہاں جواز بنتا تھا کہ نہیں۔ تھانے کے اندر تو یہ پوری طرح سے جواز رکھتی ہے کہ وہاں ایسی الجھی سوچیں آسکتی ہیں۔ لیکن ناول کے بالکل آخر پر شعور کی رو تو ایک طرح کا مدافعتی عمل ہے۔ آخر میں عبداللہ حسین نے اسد کو ایجنسیوں کی گاڑی میں ڈالا اور شعور کی رَو چلا دی اور جب دیکھا کہ انجام کو مطلوبہ معیار کے قریب قریب طول مل گیا تو انھوں نے آخری چار سطریں اسد کی موجودہ صورت حال پر لکھیں۔ یوں آخری چار سطروں کا جوڑ لگا ہوا صاف نظر آتا ہے۔ شعور کی رو بے لگام ضرور ہوتی ہے لیکن فکشن میں اس قدر بے جواز بھی نہیں ہوتی جتنی باگھ کے آخری صفحات میں دکھائی دیتی ہے۔

اسد کی فطرت میں باگھ کی سی قوت اور بے قراری ضرور ہے کہ وہ کشمیر کے روبرو پہنچے اور اسے زیر کرلے۔ یہ اس کی خواہش ہے لیکن اسے صرف وادی میں اس کی دھاڑ سنائی دیتی ہے اور بس۔

ناول کے شروع میں بڑی شدومد سے باگھ کا ذکر آیا ہے اور حکیم کے قتل تک ناول میں دل چسپی کا تار باگھ کے ذکر سے بندھا ہوا ہے۔ لیکن حکیم کے قتل کے بعد عبداللہ حسین ''باگھ'' کو بھول جاتے ہیں۔ پھر اس کا ذکر نہیں آتا صرف دو تین بار خواب میں اسد، شیر اور یاسمین کو اکٹھے دیکھتا ہے یا پھر آخر پر معلوم ہوتا ہے کہ اسے پکڑنے کے لیے ہانکا کیا جارہا ہے۔ یوں ناول کے اندر ''باگھ'' کا عمل دخل بہت محدود ہے لیکن ''باگھ'' کی ناقدین نے تشریحات بہت سی کی ہیں۔ کسی نے اسے استعارہ کہا تو کسی نے علامت۔ کسی نے جرأت کی علامت قرار دیا اور کہیں ''باگھ'' اور اسد کو ایک دوسرے کا مثالیہ بنایا گیا۔ ڈاکٹر خالد اشرف نے باگھ کو فوجی ڈکٹیٹر ضیاء الحق کی علامت قرار دیا۔ لکھتے ہیں:

> ''''باگھ'' نہایت معنی خیز علامت ہے۔ اس فوجی ڈکٹیٹر کی جو کم زور اور امن پسند عوام کو مستقل خوف زدہ رکھتا ہے تا کہ اپنے اقتدار کو محفوظ رکھ سکے کیوں کہ اس کے وجود کی تصدیق ہی تشدد کے ذریعے ہوتی ہے۔''(۱۹۶)

لیکن ناول میں اگر باگھ ایک استعارہ یا علامت ہے تو استعارے اور علامت کو برتنے کا ایک قرینہ ہوتا ہے، جس

سے معنویت بڑھ جاتی ہے۔ جب تک کثیر الجہات معنویت پیدا نہ ہو استعارہ یا علامت برتنے کی ضرورت نہیں بنتی۔ اس ناول میں جہاں کہیں باگھ کی دھاڑ سنائی دیتی ہے، بلا وجہ اور بے سبب ہے۔

یوں عبداللہ حسین کا یہ ناول اداس نسلیں کے بھی درجے تک نہیں پہنچتا۔ وہ ناول کم از کم اپنے مقصد کے حوالے سے زیادہ واضح ہے۔لیکن اس ناول کے بنیادی ڈھانچے میں ان سے وہ بات نہیں بنی جو اداس نسلیں میں ہے۔ اداس نسلیں میں وسعت ہے اور موضوع پر قدرت ہے۔ جب کہ ''باگھ'' میں یکسانیت اور میکانکیت دکھائی دیتی ہے۔ البتہ زبان و بیان کی اغلاط دونوں ناولوں میں کثرت سے ہیں۔ یہی صورت ان کے تیسرے اور آخری ناول نادار لوگ میں دیکھنے کو ملتی ہے، جو دو بھائیوں کی کہانی ہے۔ ایک جو سیدھا سادہ دیہاتی ہے جو زمینداره کرتا ہے اور دوسرا بھائی فوج میں ہے۔ فوجی کی پوسٹنگ مشرقی پاکستان میں ہونے کے سبب زوال ڈھاکہ (۱۹۷۱ء) کے بعد وہ جنگی قیدی (POW) بن جاتا ہے۔ 'شملہ معاہدہ' کے تحت دیگر جنگی قیدیوں کے ساتھ واپسی ہوتی ہے۔

جس طرح اداس نسلیں آزادی (۱۹۴۷ء) اور باگھ ۱۹۶۵ء کی جنگ کے تناظر میں لکھے گئے ناول ہیں، اسی طرح نادار لوگ زوال ڈھاکہ (۱۹۷۱ء) اور پاکستان کے دولخت ہونے کی وجوہات اور بعد کی صورت حال کے بارے میں ہے۔لیکن ناول نگار کو اصل وجوہات کا پوری طرح علم نہیں۔ اتنا بھی علم نہیں کہ ترانوے ہزار پاکستانی جنگی قیدیوں کو جیلوں میں نہیں رکھا گیا تھا۔ ان کے لیے الہ آباد اور دیگر مقامات پر کیمپ بنائے گئے تھے۔ اے کاش! عبداللہ حسین یہ ناول لکھنے سے پہلے مسعود مفتی کا رپورتاژ اور صدیق سالک کی کتاب ہمہ یاراں دوزخ ہی پڑھ لیتے، جو دو جنگی قیدیوں کی آپ بیتی ہیں۔ ان میں سے ایک پاکستان سول سروس کا افسر اور دوسرا کیپٹن ہے۔ عبداللہ حسین نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جنگی قیدی کے دیہاتی بھائی کو ایک کباڑی سے 'حمود الرحمن کمیشن رپورٹ' مل گئی، جو انتہائی خستہ حالت میں تھی اور اس کے کچھ صفحات پھٹ چکے تھے۔ ناول نگار کو یہ بھی معلوم نہیں کہ حمود الرحمن کمیشن ضرور بنایا گیا تھا لیکن اس کی رپورٹ عام نہیں کی گئی تھی۔ اس طرح کی تاریخی نوعیت کی بہت سی اغلاط اس ناول میں دیکھنے کو مل جاتی ہیں۔

نادار لوگ کا اسلوب ان کے دو ابتدائی ناولوں سے بھی خراب ہے۔ اس میں زبان و بیان کی اغلاط تو ہیں ہی، لیکن یہ ناول انتہائی رواروی میں قلم بند کیا گیا ہے۔ آٹھ سو سے زاید صفحات اس لیے بن گئے کہ جو بات محض دس صفحات کے متقاضی تھی، اسے ستر صفحات میں لکھا گیا ہے۔ مختلف موضوعات پر طویل مکالمے اکتاہٹ پیدا کر دیتے ہیں۔ نیز اس ناول میں اس طرح کی منظر نگاری بھی دیکھنے کو نہیں ملتی، جو اداس نسلیں اور باگھ کے قاری کو ان دونوں ناولوں سے باندھے رکھتی ہے۔ نیز یہ کہ اس ناول میں تلازمہ خیال تو ملتا ہے لیکن اداس نسلیں کی طرح اس میں اسلوبیاتی سطح پر 'گریز' پر وہ دسترس دیکھنے کو نہیں ملتی، جس نے داد پائی تھی۔

خدیجہ مستور ۱۹۶۲ء: آنگن اور زمین کا تاریخی اور تہذیبی شعور پر مشتمل ترقی پسندانہ بامحاورہ لکھنوی بیانیہ:

مشہور ترقی پسند افسانہ نگار خدیجہ مستور، جو ۱۹۴۲ء سے افسانہ لکھتی چلی آئی تھیں، ۱۹۶۲ء میں ناول آنگن لکھ کر بہ طور

ناول نگار سامنے آئیں، جس پر اُنھیں پاکستان رائیٹرز گلڈ کے 'آدم جی ایوارڈ' سے سرفراز کیا گیا۔ اس ناول کا آغاز متحدہ ہندوستان کے گھر آنگن سے ہوتا ہوا پورے ہندوستانی سماج کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ یہ ایک ایسے خوشحال لیکن رُو بہ زوال خاندان کی کہانی ہے جو جاگیردارانہ نظام کا شیرازہ بکھر جانے کے بعد مالی دشواریوں سے دوچار ہوا۔ اب اس خاندان کے کچھ افراد ملازمت کرتے ہیں یا کاندار ہیں۔ آنگن میں ہلچل پیدا کرنے والا کمیونسٹ باغی نوجوان صفدر ہے، جو ناول کی ہیروئن عالیہ کی پھوپھی (سلمیٰ) کی ناجائز اولاد ہے، لیکن اسے چونکہ عالیہ کے ابا نے اپنا لیا تھا، اس لیے اُنھیں کے ساتھ رہتا ہے۔ عالیہ کی والدہ ایک شقی القلب عورت ہے جسے صفدر ایک آنکھ نہیں بھاتا اور گھر کا ماحول ناخوسگوار رہتا ہے۔ اس ناخوسگواری کا ایک سبب ہندوستان کا سیاسی منظر نامہ بھی ہے۔ ناول میں بیسویں صدی کی دوسری دہائی سے لے کر تقسیم ہند تک کا زمانہ دیکھنے کو ملتا ہے۔

ناول میں تاریخی اور تہذیبی اسلوب کے تحت زوال آمادہ تہذیب، انحطاط پذیر معاشرہ، اقتصادی نظام اور تہذیبی بساط پر ہندوستانی مسلمانوں کے متوسط طبقے کی چلت پھرت نیز کانگریس اور مسلم لیگ سے متعلق باہمی بحث ومباحثہ پڑھنے کی چیز ہے۔ ۱۹۴۷ء میں ہندوستان کی تقسیم سے پہلے ہی اس گھر کے افراد میں بٹوارہ دیکھنے کو ملتا ہے لیکن اس پریشان کن فضا میں بھی عالیہ اور جمیل کی محبت پروان چڑھ رہی ہے۔ قیام پاکستان (۱۹۴۷ء) کے بعد جب عالیہ کی ماں پاکستان جانے کا پروگرام بناتی ہے تو عالیہ کا دل چاہتا ہے کہ وہ چیخ چیخ کر یہ اعلان کرے کہ وہ ہرگز اپنا وطن نہیں چھوڑے گی۔ اس موقع پر خدیجہ مستور نے بڑی فنی چابکدستی سے ان بدترین سیاسی اور سماجی حالات کی سچی عکاسی کی ہے، جو اس دور میں دیکھنے کو ملے۔ اس لیے کہ یہ جگ بیتی بھی تھی اور آپ بیتی بھی۔ ہجرت کرنے والے ہندو ہوں، سکھ ہوں یا مسلم، جب انھوں نے اپنا گھر بار اور وطن چھوڑا ہوگا تو ان کے ذہن ودل پر کیسی کیسی قیامتیں نہ ٹوٹی ہوں گی۔ یہ سب انتہائی خوبصورت بیانیہ میں پڑھنے کو ملتا ہے۔ عالیہ جب اپنی ماں کے ساتھ پاکستان جانے پر مجبور ہوجاتی ہے تو وہ آخری رات اس پر بہت بھاری گزری اور جمیل بھی سخت مضطرب دیکھا گیا۔ خدیجہ مستور نے ایک مہاجر کی دلّی کیفیات کو یوں بیان کیا ہے:

> ''یہ رات پہاڑوں کا بوجھ اٹھائے ہوئے ہے، کوئی اسے گزار دے، کوئی صبح ہونے کا پیغام سنا دے۔ صبح وہ چلی جائے گی اور اس کرب سے نجات حاصل کرلے گی۔ سب لوگ بول رہے ہیں، باتیں کر رہے ہیں، پھر کیسا سناٹا چھایا ہوا ہے۔ چاند کی کون سی تاریخ ہے۔ اب تک چاند نہیں نکلا۔ چھالیہ کاٹتے کاٹتے عالیہ نے سب کی طرف دیکھا۔ جمیل بھیا سب کی باتوں سے بے نیاز اپنی کرسی پر بیٹھے ایک شعر گنگنائے جا رہے تھے:
>
> مجھے اور زندگی دے کہ ہے داستان ادھوری
> مری موت سے نہ ہوگی میرے غم کی ترجمانی (۱۹۷)

آنگن میں گھر کے سرپرست بڑے چچا ہیں، جو کٹّر کانگریسی ہیں، جو انگریزوں کے خلاف آزادی کی تحریک میں شامل ہونے کی وجہ سے آئے دن جیل جاتے ہیں۔ بڑے چچا کا بیٹا جمیل عجیب کشمکش کا شکار ہے اور اسی گھر میں پلنے والی یتیم لڑکی چھمی ہے جو مسلم لیگ کے جلسوں میں بڑھ چڑھ کے حصّہ لیتی ہے۔ بڑے چچا کی بھتیجی عالیہ ہے، جس کے والد ایک انگریز

آفیسر کو مارنے کے جرم میں جیل گئے اور وہیں انتقال کر گئے۔ کمیونسٹ افکار کا حامل نوجوان صفدر ہے، کریم بُوا ہیں اور چچا کے والد کی نچلی ذات کی داشتہ کی اولاد اسرار چچا، ہیں جو بڑے چچا کی کپڑے کی دکان پر بیٹھتے ہیں۔ عالیہ کی ماں انگریزوں سے نفرت کرتی ہے، اس لیے کہ اس کا بھائی ایک انگریز عورت سے شادی کر کے ان سے دور ہو گیا تھا لیکن ناول کا سب سے زندہ دل کردار چھمیا کا ہے:

''چھمی دیوانوں کی طرح بھد بھد کرتی اپنے کمرے سے نکل پڑی ـــ'' اگر میرے دروازے کے پاس سے جلوس نکلا تو ڈھیلے ماروں گی'' وہ دروازے کی طرف لپکی۔

خبردار جو آگے بڑھیں، بیٹھ جا، چپکے سے، جمیل بھیا زور سے گرجے اور چھمی جانے کیسے رعب میں آ گئی۔ اس نے جمیل بھیا کو گھور کر دیکھا اور بڑبڑانے لگی ـــ ہونہہ بڑے آئے بے چارے آج ہی مسلم لیگ کا جلوس نہ نکالا تو میرا نام بھی چھمی نہیں۔''(۱۹۸)

وہ چھمی، جو بقول ڈاکٹر اسلم آزاد:

''پہاڑی نالے کی طرح پرشور، متلاطم اور تیز و تند ہے اس پر تہذیبی غلاف، اس پر کسی نے توجہ نہ دی، اس کی مناسب تربیت نہیں ہوئی، مگر وہ سب کچھ جانتی ہے۔ جیسے اپنے مزاج کے اعتبار سے فطرت ہی سے اس نے تحصیل علم کر لی ہو۔ اس کی جہالت میں صداقت اور گنوار پن میں سچائی کا عنصر ہے۔''(۱۹۹)

جب کہ چھمی کے حوالے سے ڈاکٹر انور پاشا لکھتے ہیں:

''وہ ایک جاہل، اکھڑ، ان گڑھ اور گنوار لڑکی کے طور پر ناول پر چھائی رہتی ہے اور اپنے عہد کی سچائیوں پر سے بڑی بے رحمی سے نقاب اٹھاتی ہے۔ وہ عالیہ کی طرح رکھ رکھاؤ، ضبط و تحمل اور سنجیدگی کی قائل نہیں۔ اس لیے وہ اس معاشرہ اور اس کے اقدار و روایات پر بے لاگ تبصرہ اور بے باک ردعمل کا اظہار کرتی ہے۔''(۲۰۰)

خدیجہ مستور نے عالیہ کے ابا (جو سات سال قید بھی کاٹتے ہیں) کے حوالے سے ان ترقی پسندوں اور جانفروشوں کی نمائندگی کی ہے جو جاگیردارانہ نظام کے زوال کے تحت متاثر ہوئے مگر اب وہ کسی بھی قیمت پر اس بدنیت قوم سے اس سرزمین کو پاک کرنے کا تہیہ کر چکے ہیں۔

نوجوان ہندو بیوہ : کسم دیدی اس ناول میں گنگا جمنی رنگ بھرتی ہے۔ ملاحظہ ہو:

''تم نے ہولی نہیں کھیلی کسم؟'' اماں نے پوچھا تھا۔

''میں ودھوا جو ہوں موسی۔'' کسم دیدی کی ہنستی ہوئی صورت کملا گئی۔

''ہوں!'' اماں نے شاید پہلی بار انہیں ہمدردی سے دیکھا تھا۔

''جی چاہتا ہے کہ خوب رنگ کھیلوں موسی، رنگین ساری پہنوں من کو مارنا کتنا مشکل ہوتا ہے، پر پتی نے تو یہ کچھ بھی نہ سوچا تھا،'' کسم دیدی پھوٹ پھوٹ کر رونے لگیں۔'' چپ رہو کسم تہوار کے دن رونا منحوس ہوتا ہے۔'' اماں نے انھیں سمجھانا چاہا تو کسم دیدی نے جلدی سے آنسو پونچھ لیے۔''(۲۰۱)

کسم دیدی ہندوروایات کے خلاف اگرچہ بغاوت کرتی ہے مگر بدلے میں سماج سے بدنامی اوررسوائی کے سوا کچھ نہیں ملتا۔نتیجتاً وہ خودکشی ہی کوتمام پابندیوں اورمسائل کا حل سمجھتی ہے۔

آنگن میں جگہ جگہ سماجی اورسیاسی انتشار کی جھلکیاں دکھائی گئی ہیں۔جاگیردارانہ نظام کے حامل معاشرے میں مردتو کئی کئی شادیاں کرتے اور داشتائیں رکھتے لیکن غیر منکوحہ عورتوں سے پیدا ہونے والی ناجائز اولاد کوسماج میں کوئی مقام حاصل نہ تھا۔آنگن میں اسرارمیاں کا کردار ایسے ہی گندی نالی کے کیڑے کی مانند ہے وہ سماج میں برابری کے حقوق کوترستا ہے۔وہ عالیہ کے دادا کی اولاد تھا،لیکن بیٹھک سے آگے زنانخانے میں قدم نہیں رکھ سکتا،اس کے باوجود کہ اسرارمیاں انتہائی شریف اورایثاروخلوص کا پیکرتھا۔گھر میں اس کی حیثیت دیکھنے کے لیے ایک منظر ملاحظہ ہو:

>''جب میّت اٹھانے کے لیے مرداندرآئے تو اسرارمیاں سب سے آگے تھے۔''خبردار! زندگی میں کبھی مالکن نے منہ نہیں لگایا اب کیا لاش خراب کرنے آئے ہو۔'' کریمن بوا اسرارمیاں کے سامنے آگئیں اوروہ چوروں کی طرح جمیل بھیا کے پیچھے چھپنے لگے۔تمام لوگوں کی نظریں سوالیہ نشان بن کراسرارمیاں کا تعاقب کررہی تھیں۔''(۲۰۲)

خدیجہ مستور نے آنگن میں باہم الجھے ہوئے کرداروں کی گفتگو کوفطری انداز میں پیش کیا اورہندوستان کے وسیع منظر نامے سے متعلق اس پُرآشوب دور سے متعلق آنگن کے پلاٹ کوترتیب دینے میں خدیجہ مستور نے کمال مہارت دکھائی۔جو تحریک آزادی،فسادات اورہجرت سے متعلق لکھے گئے دیگر ناولوں میں دیکھنے کونہیں ملتی۔

چھمی کی معاشرتی حیثیت کے پیش نظر جمیل نے اسے محض وقتی اورلمحاتی اکتساب لذت کا وسیلہ ہی جانا،اس سے زیادہ کچھ نہیں۔اس کی تفصیل چھمی یوں بیان کرتی ہے کہ''انھوں نی مجھے زور سے لپٹا لیا۔مجھے بڑا اچھا لگا ان کا لپٹانا۔'' یہ کہتے ہوئے وہ مارے شرم کے سرخ پڑ گئی۔

>''جب آپ نہیں آئی تھیں۔توجمیل بھیا اسی کمرے میں رہتے تھے۔میں رات کوان کے پاس آجاتی تھی،پر بجیا اللہ قسم انھوں نے کبھی بدتمیزی نہیں کی۔ایک بار میں ان کے پاس لیٹ گئی توفوراً ہی اٹھ کر بیٹھ گئے۔انھوں نے صرف پیار کیا تھا۔چھمی کا منہ چقندر ہورہا تھا۔''(۲۰۳)

ناول ایک مسلسل فلسفیانہ مشغلہ اوروجودی مطالعہ ہے۔ناول نگار میں تعمیری صلاحیت،بصیرت،مسلسل دیکھنے اور سوچنے کی قوت ہوتی ہے۔ناول وضاحت،صراحت اورتفصیل کا آرٹ ہے۔آنگن پڑھ کران دونوں باتوں پریقین پختہ ہوجاتا ہے۔

ناول میں آنگن کی سرخی بڑی اہم ہے جواس زندگی کا اشارہ ہے جو یہاں پیش کی گئی ہے۔اس لیے کہ ناول میں تین گھروں کے آنگن نظر آتے ہیں اورہر''آنگن''معنی خیز ہے۔جب قاری ایک آنگن میں پہنچتا ہے تواس میں عالیہ بھی ہے۔قصّہ شروع ہوتا ہے لیکن یہ اس ناول کا ماضی ہے۔عالیہ کا پھوپھی زادبھائی صفدر بھی اس آنگن میں نظر آتا ہے،اس کی ماں،والد اورعالیہ کی بڑی بہن تہمینہ دکھائی دیتی ہے۔صفدر کے حوالے سے عالیہ کی ماں اکثرسوال اٹھاتی ہے کہ تُو ایسی ماں کا بیٹا کیوں ہے جوگھر کے ایک معمولی آدمی کے ساتھ بھاگ گئی؟ صفدر خاموش رہتا ہے۔

تہمینہ نے آنگن میں ایک مہندی کا پودا لگا رکھا ہے اور وہ اپنی ماں سے چھپ کر رات کو صفدر سے ملتی ہے مگر اپنے محبت کو دل ہی دل میں چھپائے رہتی ہے۔ اس کی ایک ہندو دوست کسم کماری جو بیوہ ہے اسے گانے سے زیادہ دلچسپی ہے اس کا قصّہ رومانی انداز میں سامنے آتا ہے۔ ناول کی واقعاتی دنیا میں یہ پورے طور پر ایک واقعاتی کردار ہے۔ اس کی گانے میں دلچسپی، اس کا حسن، اس کی بیوگی، اس کا ایک مرد کی بے وفائی پر تالاب میں ڈوب کر مرجانا ناول کا سب سے زیادہ دلچسپ المیاتی قصّہ ہے۔ کسم کے مرنے کے بعد تہمینہ کے عشق میں اور گہرائی پیدا ہو جاتی ہے۔

ماضی کی تمام باتیں عالیہ کی یادوں کے ذریعہ ہمارے سامنے آتی ہیں۔ ناول کا دوسرا حصّہ بڑے چچا کے گھر سے شروع ہوتا ہے اور دوسرے حصّے میں ناول کا مرکز گھر کا آنگن ہے۔ گھر کی ایک پرانی ملازمہ کریمن بُوا ہے جو بات بات پر پرانے زمانے کو یاد کرتی ہے۔ یوں عالیہ اور کریمن بُوا کی یادوں کے سبب یہ آنگن، ماضی کے آنگن سے جڑا رہتا ہے۔

چھمی، عالیہ کے ایک چچا کی لڑکی ہے۔ جنھوں نے دوسری شادی کرلی ہے اصل میں یہ قصّہ عالیہ اور چھمی کے درمیان کشمکش کا ہے۔ چھمی اور عالیہ کے درمیان کشمکش کی وجہ جمیل ہے بقول چھمی جمیل اس سے محبت کرتا تھا لیکن جب سے عالیہ آئی تھی اس کی محبت میں فرق آ گیا۔ پلاٹ کی سطح پر یہ دوہری کشمکش ہے۔

تقسیم ہند کے بعد عالیہ اپنی والدہ کے ساتھ اپنے ماموں کے پاس لاہور چلی جاتی ہے اور اس طرح وہ اس مخصوص آنگن سے جدا ہو جاتی ہے۔ یہاں پہلے دو حصوں کی سرخی ماضی اور حال دونوں ختم ہو گئے۔

خدیجہ مستور کا اسلوب ایسا ہے کہ ''آنگن'' کے چھوٹے چھوٹے واقعات ایک نہایت محدود عالم کا نقش ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ آزادی (۱۹۴۷ء) کے حصول سے پہلے تقسیم وطن کی گونج ''آنگن'' میں بھی سنائی دینے لگتی ہے۔ یہ وہ دور تھا جب فسادات شروع نہیں ہوئے تھے لیکن ہر طرف افواہوں کا بازار گرم تھا اور اپنے دیس کی مٹی کو چھوڑ کر ہجرت کرنا ان کے لیے ناقابل قبول تھا:

> ''پاکستان بن گیا۔ لیگی راہ نما کراچی دارالحکومت جا چکے تھے۔ پنجاب میں خون کی ہولی کھیلی جا رہی تھی۔ بڑے چچا اس صدمے سے جیسے نڈھال ہو گئے تھے۔ بیٹھک میں بیماروں کی طرح ہر ایک سے پوچھتے رہتے ''یہ کیا ہو رہا ہے؟ یہ کیا ہو گیا؟ یہ ہندو مسلمان ایک دم ایک دوسرے کے ایسے جانی دشمن کیسے ہو گئے؟'' (۲۰۴)

پاکستان کا قیام جہاں بڑے چچا جیسے قوم پرست اور ہندو مسلم اتحاد کے متوالے مسلمان کے لیے باعث ہزیمت ثابت ہوتا ہے وہیں ملک کے طول و عرض میں یکا یک پھوٹ پڑنے والے فسادات ان کو بوکھلا دیتے ہیں۔ بڑے چچا کا ایک شدت پسند کے ہاتھوں مارا جانا ایسا المیہ ہے جس نے بڑے چچا کو ایک ایپک (epic) کردار بنا دیا۔

آنگن سیاست سے زیادہ سیاست کی تباہ کاریوں کا ناول ہے۔ سیاست کس طرح خون کے رشتوں کو ختم کر دیتی ہے، دلوں میں تفریق ڈال دیتی اور ایک خاندان کے لوگوں کے مستقبل کے لیے الگ الگ راہیں متعین کرتی ہے۔ اس کی ٹھوس اور مؤثر عکاسی تاریخی اور تہذیبی اسلوب کے تحت اس ناول میں ملتی ہے۔

آنگن میں فطری تسلسل، سادگی و روانی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناول کے فن پر کڑی تنقید کرنے والے ڈاکٹر محمد احسن

فاروقی بھی داد دیئے بغیر نہ رہ سکے۔آنگن کے بارے میں کہتے ہیں:

''یہ اردو کی دوسری ناول (پہلی امراؤ جان ادا) ہے جس کو میں نے دوسری بار پڑھا۔۔۔اس میں فن کا وہ جادو ہے جو سر چڑھ جاتا ہے اور کبھی نہیں اترتا۔نہایت سادگی، بے ساختگی، نہایت سیدھے طریقے پر اور پورے فن کارانہ خلوص کے ساتھ یہ ناول نگاری کی اس صراط مستقیم پر چلی جاتی ہے جو بال سے زیادہ باریک اور تیغ سے زیادہ تیز ہے اور جس پر چلتے چلتے ہمارے پرانے ناول نگار اخلاق اور نئے ناول نگار نظریات کے جہنم میں کٹ کر گر جانے سے نہ بچ سکے۔ واقعیت کی وہ سیدھی راہ جو اخلاق زدگی کی بنا پر رسوا کو بھی نہ مل سکی اور جدید نفسیاتی تحلیل کے چکر میں عصمت چغتائی کے ہاتھ سے اور جدید فنی تجربے کے ماتحت قرۃ العین کے ہاتھ سے نکل گئی، خدیجہ مستور کے سامنے صاف ہے وہ اس پر نہایت اطمینان سے چلتی نظر آتی ہیں۔نہایت معمولی نقوش کو نہایت نزاکت کے ساتھ ابھارنے میں وہ جین آسٹن کے شانہ بشانہ چلتی ہوئی نظر آتی ہیں۔''(۲۰۵)

اس داد کی وجہ یہ ہے کہ آنگن کی کہانی کی پیش کش کا انداز بیانیہ اور مکالمے برجستہ ہیں۔خدیجہ مستور کا مخصوص بیانیہ ابہام سے پاک ہے۔ وہ قاری کو اپنی گرفت میں لینے کا فن جانتی ہیں۔ ناول کے لیے وہ زندگی سے اٹھائے ہوئے وہ کردار تخلیق کرتی ہیں جو قاری کے آس پاس موجود ہیں اور جن کے اندرون میں جھانکنے کے لیے وہ بے تاب ہے۔

خدیجہ مستور کردار کی نفسیات کے دروازے ایک ایک کر کے وا کرتی چلی جاتی ہیں اور کہانی چھوٹی سی ندی کی طرح آگے بڑھتی ہوئی گہرے سمندر میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ کہانی کہنے کا عمل وجودی ڈراما تخلیق کرنے کے مانند ہے۔خدیجہ مستور نے اپنے بیانیہ سے نہ صرف کہانی کے تمام لوازمات کو ایک اکائی میں پرونے کا کیمیائی عمل انجام دیا ہے بلکہ کسی ملک کی وہ کہانی جو ہنگامہ خیزی اور بحرانوں سے عبارت تھی اسے انتہائی سلیقے سے ایک ناول کے قالب میں ڈھال دیا ہے۔

اس ناول میں ایک خاندان کی دو نسلوں کے مختلف افراد کی زندگی خارجی حالات کے تناظر میں مادی اور جذباتی مدو جزر، انسانی جذبوں کی تصویر کشی (جو ان کی زندگی کی تعمیر وتشکیل میں ممدو معاون ہوتے ہیں) اور ہم عصری سیاست کے پہلوؤں کی نقش گری کی گئی ہے۔ اس مشکل راستے پر چلتے ہوئے جذبات کی شدت اور انداز بیاں کی بلند آہنگی کہیں بھی نظر نہیں آتی۔ ایسا لگتا ہے خدیجہ مستور نے ہر ہر شخص کو بغایت احتیاط، میانہ روی اور سبک پن کے ساتھ سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔ چار سو اٹھاسی صفحوں پر پھیلے ہوئے اس ناول کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ دلچسپ ہے۔ اس میں کہیں فنی بازیگری کی چھلکیاں ہیں نہ کسی عظیم اور ادق فلسفے کی عکاسی کی گئی ہے اور نہ اس میں تکنیک کے مشکل تجربے کیے گئے ہیں۔ اس کے باوجود یہ ناول اشاراتی فن کے برتنے کی بہترین مثال ہے۔ اس کا عنوان آنگن مکمل طور پر رمزیت لیے ہوئے ہے۔ جس ماحول پر اس ناول کی کہانی مبنی ہے اس کے گھر میں آنگن ہی سب سے اہم حصّہ ہوتا ہے۔ اس میں لگا ہوا مہندی کا پودا جس کے پتے تہمینہ آپا نوچ کر دل کی بھڑاس نکالا کرتی تھی، ایک تہذیبی علامت ہے اور بڑے چچا کے گھر کا آنگن گنگا جمنی تہذیب اور پورے ہندوستان کی سیاسی اور سماجی زندگی کو گھیرے میں لیے ہوئے۔ گویا آنگن اس زندگی کا ایک بلیغ استعارہ ہے، جو پھیل کر ہندوستان اور پاکستان دونوں کو اپنے حلقے میں لے لیتا ہے۔ ڈاکٹر اسلم فرخی کہتے ہیں :

''خدیجہ مستور آنگن کی معنویت اور رمزیت سے پوری طرح واقف تھیں میرا خیال ہے کہ آنگن کی تخلیق میں مرحومہ نے ان تمام روایتوں اور سکھ اور طمانیت کے تصورات کو از سرِ نو محسوس کر لیا تھا، جس کا نام آنگن ہے۔ انہوں نے اپنا رشتہ ماضی کی ان یادوں سے استوار کر لیا تھا جو آنگن میں پروان چڑھی تھیں۔ آنگن کے توسط سے ہمیں زندگی کی ایک ایسی فضا ماحول اور ذہنی رویوں سے واقفیت ہوتی ہے جو ہماری تاریخ کا سرمایہ ہیں لیکن وہاں مورخ اس سرمائے سے استفادے کی زحمت نہیں کرتا۔'' (۲۰۶)

یوں آنگن اپنے عہد کی ایک تہذیبی، ثقافتی اور عمرانی دستاویز ہے جس میں خدیجہ مستور نے اپنے گہرے عمرانیاتی شعور اور تہذیبی اسلوب سے یہ ثابت کیا ہے کہ افراد ہی ہیں جو اپنے مثبت یا منفی رویوں سے معاشرے کی تعمیر یا تخریب کرتے ہیں۔ ناول کے اختتام تک آتے آتے خدیجہ مستور کی ترقی پسند نظریے سے وابستگی بھی واضح طور پر محسوس کی جاسکتی ہے۔

ناول آنگن دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصّے کو ماضی کا عنوان دیا گیا ہے، جو ناول کے مرکزی کردار عالیہ کی یادوں پر مشتمل ہے اور ایک پیچھے رہ گئے آنگن کی یادیں، جو ایک سو پانچ صفحات پر مبنی ہیں۔ ناول کا اگلا حصّہ 'حال' ہے، جس میں ایک نیا آنگن ہے اور اس حصّے میں اُسی گھرانے کی قدیمی ملازمہ بُوا ماضی اور حال کے بیچ ایک پُل کا کام کرتی ہے۔ جہاں جہاں بچپن اور لڑکپن کے حوالے سے عالیہ کی یادیں دھندلاتی ہیں، وہیں کریمن بُوا لقمہ دیتی ہیں اور ماضی روشن ہو جاتا ہے۔

ناول کے آخر میں عالیہ مستقبل کی طرف قدم بڑھاتی ہے۔ لکھنؤ سے پاکستان ہجرت کر آتی ہے۔ اس کی محبت، جمیل پیچھے رہ گیا اور مستقبل دھندلا ہے لیکن ناول آنگن کے آخری حصّے کو ''مستقبل'' کا عنوان نہیں دیا گیا۔ اس لیے کہ جیسے خدیجہ مستور نے اسے آنگن کی دوسری جلد کی صورت میں لکھنا تھا، جو انھوں نے اپنے اگلے ناول زمین (جولائی ۱۹۸۳ء) کی صورت لکھا تو سہی لیکن اس کا مرکزی کردار عالیہ نہیں ساجدہ ہے۔ ایک لحاظ سے ساجدہ، عالیہ ہی کا کردار ہے۔ خدا جانے انھوں نے ایسا کیوں کیا؟

ناول آنگن کے پلاٹ میں موجود تہذیبی بکھراؤ، دوسری جنگ عظیم کے بعد ہندوستان میں سیاسی سطح کے تناؤ اور ایک رُو بہ زوال لیکن عزت دار لکھنوی گھرانے میں پروان چڑھنے والی عالیہ اور جمیل کی محبت کے بیان کے لیے خدیجہ مستور نے تاریخی اور تہذیبی شعور کا حامل ترقی پسندانہ با محاورہ لکھنوی بیانیہ اختیار کیا ہے۔ اردو ناول کی تاریخ میں کسی ایک ناول کی سطح پر موضوعاتی حوالے سے الگ الگ اسالیب اختیار کرنے کی یہ بہترین مثال ہے۔

ناول زمین (۱۹۸۳ء) انفرادی حیثیت میں ایک مکمل اور الگ ناول ہے لیکن اس ناول کا مرکزی کردار ساجدہ، آنگن کی عالیہ ہی لگتی ہے۔ بہ طور موضوع بھی زمین ایک طرح سے ناول آنگن کی توسیع ہی ہے۔ اس لیے کہ عالیہ پاکستان ہجرت کر آئی تھی اور ناول زمین کا آغاز مہاجرین کے کیمپ والٹن، لاہور سے ہوتا ہے جس میں ایک بوڑھا شخص جو ہجرت کر کے پاکستان پہنچا ہے، بار بار چیخ کر پوچھتا ہے ''میری بیٹی، میری بیٹی، میری بیٹی کہاں ہے؟''

عالیہ کی بجائے زمین کا مرکزی کردار ساجدہ ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ ہمدرد و ناتواں اور نوجوان ساجدہ اپنی روح میں فولاد جیسی سختی رکھتی ہے۔ وہ جس بھرپور طریقہ سے محبت کرتی ہے اتنی ہی شدید نفرت پر بھی قادر ہے۔ یوں ساجدہ کے کردار

میں عالیہ اور چھمی بہ یک وقت ظاہر ہوتی ہیں۔ ساجدہ سمجھوتہ کرنا پسند نہیں کرتی، جب کہ عالیہ نے قدم قدم پر سمجھوتے کیے، اپنی محبت کی بھی قربانی دے دی۔ ساجدہ کے باپ نے پاکستان کی سرزمین پر ایک اچھا گھر لینے کی خاطر بہت بڑا جھوٹ بولا:
''ارے ناظم صاحب نہ پوچھیے کہ کیا کیا چھوڑ آیا ہوں، پانچ کمروں کا مکان، ایک بہت بڑی کپڑے کی دکان جہاں دو دو منشی کام کرتے تھے، کیا دن تھے وہ بھی'' ابا نے لمبی ٹھنڈی آہ بھری تو ساجدہ نے آنکھیں پھاڑ کر ابا کو دیکھا اور سوچا... اتنا بڑا جھوٹ!

باپ کے انتقال کے بعد ناظم ہی اسے پاکستانی سرزمین پر پناہ دیتا ہے لیکن ساجدہ بِدک جاتی ہے اس لیے کہ اگر وہ اسے پسند کرنا بھی چاہے تو صلاح الدین کی یاد اسے بے چین کر دیتی ہے۔ صلاح الدین اس کے لیے خوشگوار ماضی کا استعارہ ہے۔ اس لیے جب ناظم شادی کی پیش کش کرتا ہے تو وہ اسے صاف صاف بتا دیتی ہے کہ وہ اس کی منکوحہ ہونے کے باوجود بھی اسے محبت نہیں دے سکے گی۔ یہ ایک طرح سے عالیہ کے اندر چھمی کی رچی ہوئی روح ہے۔ لاہور میں ناظم جس گھر میں ساجدہ کو پناہ دینے لایا وہاں کا ہر فرد (جیسے ناظم، سلیمہ، والدین اور تاجی) سب اپنی اپنی جداگانہ کہانیوں اور کرداری سطح پر معنویت کی دو جہات کے حامل ہیں۔ ایک طرف تو وہ بطور کردار جداگانہ شخصیت رکھتے ہیں تو دوسری حیثیت میں وہ معاشرے کے بعض طبقات کے لیے ٹائپ کردار بھی ہیں، مثلاً ناظم جو انفرادی حیثیت میں دیانت دار انسان ہے اور وطن کو خوبصورت دیکھنا چاہتا ہے اس کی خواہش ہے کہ اس سرزمین پر دیانت دار لوگوں کی فصل تیار ہو۔ اسی لیے اپنے آئیڈیلز کی خاطر محکمہ بحالیات کی ملازمت ترک کر دیتا ہے اور ان لوگوں کا ساتھ دیتا ہے، جو معاشرے میں تحریک پیدا کرنے کے خواہش مند ہیں۔ پکڑا جاتا ہے اور شاہی قلعہ کے سیل میں اس کے ساتھ وہ وہ کچھ ہوتا ہے کہ جسم کے ساتھ ساتھ اس کی روح بھی مردہ ہو جاتی ہے۔

اس کے برعکس ناظم کا بھائی کاظم حاکمیت کی اس فرعونیت کا حامل ہے جو اب اعلیٰ حکام کے ٹریڈ مارک کی صورت اختیار کر چکی ہے۔ مقابلہ کا امتحان پاس کرنے سے پہلے بھی وہ ایک خود غرض اور بدتمیز انسان تھا لیکن امتحان پاس کر کے مراعات یافتہ طبقہ میں شامل ہو کر تو اس کی فرعونیت انگریز حکام سے بھی بڑھ جاتی ہے۔ اس کا کھلونا بننے والی تاجی اس محنت کش طبقہ کی عورتوں کی نمائندگی کرتی ہے جو امراء کی کوٹھیوں میں دن کے وقت گھر بھر کی خدمت کرتی ہیں اور رات کو صاحب کا کھلونا۔ کسی نہ کسی طور دو اسقاط تو وہ برداشت کر گئی لیکن تیسرا جان لیوا ثابت ہوا۔ تاجی سے رات کی تاریکی میں کھیلنے والا کاظم دن کو بھی سرخرو رہتا ہے جب کہ تاجی رات کی تاریکی میں جان سے چلی جاتی ہے۔

پلاٹ کی بنت کے لحاظ سے اگرچہ ز م ی ن سیدھے سادے کرداروں کی یک جہت اکہری معنویت کی کہانی نظر آتی ہے لیکن خدیجہ مستور کے اسلوب کا کمال ہے کہ انھوں نے علامتی انداز میں ان عوامل کی طرف بھی اشارے کر دیے جنھوں نے اگست ۱۹۴۷ء کے پاکستان کو اگست ۱۹۸۸ء کے انتہائی کرپٹ پاکستان میں تبدیل کر دیا۔ مثلاً ماہرین اقتصادیات کی تحقیق نے ثابت کیا کہ پاکستان میں رشوت کا آغاز محکمہ بحالیات سے ہوا، یہی بات خدیجہ مستور نے کہی ہے، اسی طرح حکام بالا کی فرعونیت کو سمجھنے کے لیے کاظم کی صورت میں وہ تناظر مہیا کر دیا جو ان کی پر تعیش زندگی کے محرکات سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ یہ کاظم کی ترقی اور اس کے گھر کی خوشحالی سے واضح کیا گیا۔ کاظم کے حوالے سے خدیجہ مستور نے علامتی انداز میں ساجدہ کے خوابوں کو چکنا چور کیا ہے۔ کاظم سے ملنے کے لیے برآمدہ میں جو بہت سے سائل جمع ہیں ان میں ساجدہ کا خوشگوار ماضی یعنی صلو بھی ہے جو

اب مربعوں کا مالک، شادی شدہ اور بچوں کا باپ ہے۔ اور اب جو مزید اراضی کے حصول کے لیے کاظم کی ''بھاوج'' سے مدد چاہتا ہے۔ یہ وہ صلونہ تھا جسے ساجدہ جیون نیّا کی پتوار سمجھ رہی تھی اور تاریک راہوں میں روشنی کا ستارہ۔ یہ اس کا صلونہ تھا، یہ تو نئی زمین پر اگنے والا کوئی زہریلا پودا تھا۔ پاکستان کی زمین میں نودولتیہ طبقہ کے پودے نے کیسے جڑ پکڑ لی، خدیجہ مستور نے اس کی طرف بھی اشارہ کیا ہے مثلاً ساجدہ کو کالج میں وہ لڑکی ملتی ہے جوان کے بہشتی کی بیٹی تھی۔ لیکن باپ کے جعلی کلیم کے باعث وہ اب سرمایہ دار کی بیٹی بن چکی۔

یوں حالات و واقعات کے فرق کے باوجود آنگن کے کردار کسی نہ کسی صورت میں زمین میں منتقل ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ زمین تک پہنچتے پہنچتے جہاں خدیجہ مستور کے سماجی اور فنی شعور میں پختگی آ گئی وہاں وہ سماجی حقائق اور مسائل کو زیادہ بہتر طور پر سمجھنے لگی تھیں۔ یہ سب ترقی پسند تحریک سے ان کی اثر پذیری کا نتیجہ تھا اور اب انھیں لاہور میں اپنے مونہہ بولے بھائی احمد ندیم قاسمی کی شفقت اور قربت حاصل تھی، جو انجمن ترقی پسند مصنفین کے سیکرٹری جنرل تھے۔

ناول آنگن کا اختتام اس وقت ہوا جب پاکستان بن چکا تھا اور زمین کا اختتام اس وقت ہوتا ہے جب پاکستان پاش پاش ہو چکا، جمہوریت کا گلا گھونٹ دیا گیا۔ فوجی آمریت پورے کروفر کے ساتھ مسلط ہے، 'سیفٹی ایکٹ' کے تحت ترقی پسند ادیبوں کی گرفتاریاں ہو رہی ہیں، جن میں احمد ندیم قاسمی بھی شامل ہیں۔ وہی 'ندیم لالہ' جن کے نام ناول آنگن کا انتساب ہے۔

ناول زمین کے حوالے سے خدیجہ مستور کو ترقی پسند ادباء میں ایک سخت گیر حقیقت نگار کے طور پر یاد رکھا جائے گا ...اس لیے کہ زمین میں مارشل لاء ایک گھن لگے تمدن کی گھن لگی سیاست پر ایک منطقی ضرب کے طور پر ابھرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول میں خدیجہ مستور کا اسلوب ترقی پسندانہ اور دلیرانہ ہے۔ ساجدہ کو مہاجرین کے کیمپ میں سب سے پہلے جس مسئلے نے پریشان کیا وہ بوڑھے بابا کی چیخیں تھیں جس کی بیٹی اس تقسیم کی نذر ہو گئی۔ کاظم کے الفاظ رہ رہ کر اسے جھنجھوڑ رہے ہیں:

> ''بابا! تم کس بیٹی کو پکار رہے ہو؟ وہ بیٹی نہیں تھی بابا! وہ لُوٹ کا سب سے قیمتی مال تھی۔ وہ تمہارے چیخنے سے واپس نہیں آئے گی۔ تمہاری آواز اس تک نہیں پہنچ سکتی۔'' (۲۰۷)

انہیں چیخوں کا نتیجہ تھا کہ زمین میں ہم خدیجہ مستور کو ایک دلیر ترقی پسند ادیبہ کے طور پر دیکھتے ہیں۔ ناول میں ساجدہ کی سوچ ملاحظہ ہو:

> ''عورت کا دوسرا نام محرومی، صبر اور قناعت ہے۔ مگر یہ سوچنے کے بعد وہ تلملا اٹھی تھی۔ اس نے بڑے عزم سے فیصلہ کیا تھا کہ وہ عورت کے ان مشہور و معروف ناموں کو حرف غلط کی طرح مٹا دے گی۔ اس دن کے بعد سے وہ گھر میں اس طرح رہ رہی تھی جیسے یہ اس کا حق ہے۔'' (۲۰۸)

خدیجہ مستور نے اکیلی ڈری اور سہمی ہوئی کمزور عورت کو اپنی زبان دے دی، اس کو باحوصلہ اور جرات مند بنا دیا۔ کاظم (ناظم کا بھائی) اسے اپنی ہوس کا نشانہ بنانے کی کوشش کرتا ہے تو ناظم کا سر شرم سے جھکا جا رہا ہے۔ اور وہ دلیرانہ انداز میں کہہ رہی ہے:

> ''مجھے آپ کی ہمدردی کی ضرورت نہیں۔ میں آپ کی حفاظت کی محتاج نہیں۔ مجھے آپ سے نفرت ہے، سمجھ گئے آپ؟

مجھے آپ سے نفرت ہے۔ آپ نے میرے ابا کا حساب عمر کے آخری حصّے میں غلط کر دیا۔''(۲۰۹)

ناظم ہر قسم کے ظلم وستم کا نشانہ بنتا ہے مگر ایک انچ اپنے موقف سے پیچھے نہیں ہٹتا۔ ایسی صورت حال میں وہ شاہی قلعہ میں ہر ملاقات پر اس کی فکر کو نئی تقویت دیتی ہے جبھی تو ناظم یہ کہنے پر مجبور ہو گیا:

''تم نے مجھے وہاں زندہ رہنے پر مجبور کیا جہاں انسان موت کی دعائیں مانگتا ہے۔''(۲۱۰)

ناول میں اس مقام پر درحقیقت خدیجہ مستور ناظم کے حوالے سے ان ترقی پسند ادیبوں اور شعراء کی نشاندہی کر رہی ہے، جن کو اس لیے گرفتار کر لیا گیا تھا کہ وہ نوزائیدہ پاکستان کے قیام کے ابتدائی سالوں میں نئے پاکستان کے ابھرتے ہوئے ڈھانچے سے خوش نہیں تھے اور پاکستانی سیاست و معاشرت پر تنقید کر رہے تھے۔ ایسے لوگوں کو حکومت مختلف سازشوں میں ملوث قرار دے کر جیل بھیج دیتی تھی۔ خدیجہ مستور کی نظر میں ایسے ہی لوگ پاکستان کے سچے ہمدرد اور راہنما تھے۔ شاہی قلعہ سے رہائی کے باوجود سی۔ آئی۔ ڈی نے پیچھا نہیں چھوڑا۔ ساجدہ کے لیے یہ مسئلہ کسی معمہ سے کم نہیں ہے کہ وہ شاہی قلعہ میں ناظم سے کیا پوچھ گچھ کرتے رہے ہیں۔ آخر ساجدہ نے ناظم سے پوچھ ہی لیا:

''قلعے میں وہ تم سے کیا معلوم کرنا چاہتے تھے؟''

''وہ سب کچھ جو انہیں پہلے ہی سے معلوم تھا۔''

''پھر کیا؟''

''پھر کیا! جب میں نے انہیں یقین دلا دیا کہ میں بھی ان کی طرح پاکستان کو من وسلوا سمجھ کر کھا جاؤں گا تو مجھ پر جو عذاب ابھی نازل ہونا تھے وہ ختم کر دیئے گئے اور میں رہا ہو گیا!''

''کیا واقعی ناظم! تمہاری بھوک اتنی جاگ سکتی ہے؟''نہیں، مگر مجھ میں مزید عذاب سہنے کی طاقت نہیں رہ گئی تھی۔ آدمی آخر کتنی دیر برف کی سل پر لیٹ سکتا ہے اور'' وہ ذرا دیر کو رکا''اور قید میں رہنے سے بہتر ہے کہ انسان جھوٹ بول کر رہا ہو جائے۔ کچھ اور پوچھنا ہے؟''

''نہیں۔''(۲۱۱)

ناظم کے حوالے سے وہ یہ کہنا چاہتی ہیں کہ جبر کی ایک ایسی صورت بھی ہوتی ہے جہاں انسان بے بس و مجبور ہو جاتا ہے۔ جہاں وہ اپنے گھرانے کے مفاد کے پیش نظر اپنے موقف اور طرز عمل میں لچک پیدا کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے مگر ناظم کی اس بات سے ساجدہ کو اتفاق نہیں ہے۔ ساجدہ کا مطمع نظر تو یہ ہے کہ کسی ایک کے دکھ جھیلنے سے اگر بہتر دنیا پیدا ہو سکتی ہے تو ایسا دکھ جھیلنا باعث ثواب ہے۔

درحقیقت ز م ی ن خدیجہ مستور کے خوابوں کا سفر ہے۔ ایک ایسا سفر جس میں ہر کوئی اپنے خوابوں کی تعبیر کے لیے سرگرداں ہے۔ ساجدہ نے صلو کا، تاجی نے کاظم کا، ناظم نے خوشحال پاکستان کا اور سلیمہ نے سماج میں ہونے والی ناانصافیوں کو انصاف میں بدلنے کا خواب دیکھا تھا مگر کسی کو اپنی زندگی میں اس کی تعبیر نہ مل سکی۔

ناول میں انوری ایک سیدھی سادی اور باپردہ لڑکی ہے جو کلّو بہشتی کی بیٹی ہے اور کلّو بہشتی پاکستان آ کر سرور حسین بن

گیا ہے۔ انوری کے لیے یہاں سب سے بڑا مسئلہ اپنی اصلیت چھپانے کا ہے۔ ساجدہ سے اتفاقیہ ملاقات پر بتاتی ہے:

''ابا اچھے ہیں۔ یہاں ایک اسٹور ہے جس پر نوکر کام کرتے ہیں۔ اور باجی! ایک کپڑے کی مل ہے۔ ابا نے بہت محنت کی ہے، ہم نے ایک کوٹھی بھی بنوالی ہے اور باجی!''

''یہ ٹھاٹ ہیں انوری! ویسے تم بہت پیاری ہوگئی ہو، بہت خوبصورت لگنے لگی ہو، مگر تم مجھ سے مل کر ذرا بھی خوش نہیں ہوئیں، امیر ہوگئی ہونا؟''

''نہیں باجی! مجھے ڈر لگتا ہے، یہاں کوئی نہیں جانتا کہ میں بہشتی کی بیٹی ہوں۔ یہاں سب یہی جانتے ہیں کہ میں ایک مل اونر کی بیٹی ہوں۔ باجی! ابا نے تو اپنا نام بھی بدل لیا ہے۔ اب وہ سرور حسین ہیں۔ باجی! آپ کسی سے کہیں گی تو نہیں؟''(۲۱۲)

زمین میں مکالمے کا یہی رنگ ہے۔ سادہ اور صاف، کوئی الجھاؤ نہیں۔ مکالمات کرداروں کے باطن کی خبر دیتے ہیں۔ ساجدہ ناول زمین کی رزم گاہ پر مستقل مزاجی اور اعتماد کا استعارہ ہے جو دریا کے دھارے پر نہیں بہنا چاہتی بلکہ ایک نئی مملکت میں ایک نئی دنیا اور نئے معاشرے کو تعمیر ہوتے دیکھنا چاہتی ہے۔ اسی لیے، احمد ندیم قاسمی کہتے ہیں:

''آنگن کی عالیہ اور زمین کی ساجدہ اپنے اپنے ماحول میں جس طرح Dominate کرتے ہیں۔ کہیں خدیجہ کی اپنی شخصیت تو نہیں؟ لیکن میرے خیال میں اپنی شخصیت سے بھی کہیں زیادہ یہ خدیجہ کی، عورت کو آبرومند رکھنے کی لاشعوری خواہش ہے جو عالیہ اور ساجدہ میں مجسم ہو جاتی ہے۔''(۲۱۳)

لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ آنگن اپنے پھیلاؤ اور دوہری معنویت کے حوالے سے ناول زمین سے بہت آگے کی چیز ہے۔ نیر لکھنوی با محاورہ اسلوب، جو آنگن کی عظمت کا سبب بنا، وہ اسلوبِ بیان زمین کے حصّے میں نہیں آیا۔ زمین میں ترقی پسندانہ باغیانہ اسلوب دیکھنے کو ملتا ہے۔

عصمت چغتائی ۱۹۶۲ء :معصومہ کا ترقی پسندانہ کرخت توضیحی بیانیہ:

آزادی (۱۹۴۷ء) کے بعد عصمت چغتائی کا دوسرا ناول :معصومہ ۱۹۶۲ء میں سامنے آیا، جس میں بیک وقت تقسیم ہندوستان کے نتیجہ میں ہجرت کا دُکھ، جڑوں سے کٹ جانے کے نقصانات اور روپے پیسے کی اندھی دوڑ کے ویسے ہی نتائج سامنے لائے گئے ہیں، جو خدا کی بستی از شوکت صدیقی، زمین از خدیجہ مستور اور کرشن چندر کے بمبئی سیریز کے ناولوں اور گدھے کی سرگزشت سیریز کے ناولوں میں ہیں۔ اسی لیے ان تمام ناولوں میں ترقی پسندانہ توضیحی بیانیہ اسلوب دیکھنے کو ملتا ہے۔

ناول معصومہ بمبئی کے سرمایہ داروں کی جنسی ہوس زدگی اور ناجائز منافع خوری کے باعث ایک لڑکی 'معصومہ' کے 'کال گرل' بننے کی رُوداد ہے۔ معصومہ کا باپ آزادی کے بعد سقوطِ حیدرآباد، دکن کے نتیجہ میں اپنے بیوی بچوں کو چھوڑ کر کراچی، پاکستان چلا جاتا ہے، جہاں اس کا ایک شناسا (احسان) اس کی مدد کرتا ہے۔ اُدھر اس کی بیوی اور بیٹی دونوں اپنی

عصمت کی حفاظت کے لیے کوشاں رہتی ہیں، لیکن آخرکار ضروریات کے آگے بے بس ہو کر ہتھیار ڈال دیتی ہیں۔ یوں معصومہ کال گرل 'نیلوفر' بن گئی۔ پہلا گاہک سیٹھ احمد بھائی تھا، جو دیوالیہ ہو گیا تو سیٹھ سورج مل کے ہتھے چڑھ گئی اور آخر میں معصومہ، راجہ صاحب تک پہنچ گئی۔ راجہ نے معصومہ کی مدد سے ٹھیکے اور کوٹے حاصل کیے پھر بھی راجہ صاحب، سیٹھ سورج مل اور احمد بھائی 'معزز' اور معصومہ، جو استحصال کا شکار ہوئی 'بدکردار' کہلائی۔ اس لیے کہ اس مردانہ سماجی ڈھانچے میں انصاف ملنا مشکل ہے۔ ناول کے کئی ایک مقامات فطرت نگاری کے اعلیٰ نمونے ہیں۔ معصومہ کے جسم فروش طوائف بننے میں جس زوال آمادہ معاشرے کا ہاتھ تھا، اس کی ایک جھلک عصمت چغتائی کے ترقی پسندانہ کرخت توضیحی اسلوب میں ملاحظہ ہو:

> ''روزے بھی تھے، نمازیں بھی تھیں، حج اور زکوٰۃ بھی۔ مگر اس کے ساتھ چھپ کر رنڈی بازی اور حرام کاری بھی تھی۔ دنیا کی نظر سے چھپا کر جو عیب کیے جائیں ان سے اور کوئی نہیں مگر اولاد تو واقف رہتی ہی ہے۔ حضورِ اعلیٰ کی کتنی بیویاں، باندیاں، داشتائیں تھیں۔ کیا سب کو خوش رکھنا ان کے بس کی بات تھی؟ مگر سب ہی زندہ تھیں اور انسان تھیں۔ صاحب زادیوں کی بھی شادیاں نہیں ہوئیں۔ کیا وہ سب کی سب کنواری تھیں؟ جو اس بڑھاپے میں سال میں کتنے ہی بچے ہوتے تھے، کیا ان کی ماؤں کے علاوہ کسی دوسرے کو ان کے باپوں کا پتہ نہیں معلوم تھا۔''(۲۱۴)

کال گرل نیلوفر وہی معصوم اور شرمیلی دوشیزہ ہے جسے ادب سے رغبت تھی، جسے شیلے اور کیٹس سے عشق تھا۔ ان کی شاعری پڑھتے ہوئے سوچتی تھی کہ سینئر کیمبرج کر کے انگلینڈ چلی جائے گی اور اعلیٰ تعلیم حاصل کرے گی۔ آخرکار اس کی یہی انگریزی دانی اس کے لیے مصیبت بن گئی۔ راجہ صاحب کو ایک ایسی ہی لڑکی کی تلاش تھی، جو بڑے بڑے آئی سی ایس افسروں کو پسند آ جائے اور راجہ صاحب کو ٹھیکے مل سکیں۔

معصومہ اپنی چھوٹی بہن زبیدہ کی شادی اپنی عصمت کا سودا کر کے کرتی ہے اور اس کے بعد اسے مایوسی اور محرومی کا احساس جکڑ لیتا ہے۔ اس لیے کہ اس کے اپنے مقدر میں باپ کی عمر کے حریص بڈھے لکھے تھے۔

> ''وہ ہچکیوں سے رو رہی ہے۔ چپ چاپ اندھیرے میں تنہا رو رہی ہے۔ فضا میں گلے سڑے گوشت اور داغدار چمڑے کی بوجھل بُو ہے، جیسے گرم تپے ہوئے لوہے کو تازہ تازہ خون میں بجھا دیا گیا ہو۔ کانچ کے ذرّے اُس کے ناخنوں سے اُترتے ہوئے دل تک رینگ رہے ہیں۔ دماغ میں باریک باریک قینچیاں چل رہی ہیں، جیسے کوئی افشاں کتر رہا ہو اور افشاں کا ہر ذرہ نشتر بن کر مانگ میں گھس رہا ہے۔ کوئی دم میں اُس کی ہستی کرچی کرچی ہو جائے گی۔''(۲۱۵)

عصت چغتائی کے اس بیانیہ میں رمزیت بھی ہے اور بے داغ بامحاورہ زبان بھی، جو ناول نگاروں میں سے بہت کم کے حصّے میں آئی ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ عصمت کو اپنے رمز بھرے ترقی پسندانہ اور دلیرانہ اسلوب کے سبب جو کامیابی افسانوں میں نصیب ہوئی وہ نہ تو ناول ضدی کے حصّے میں آئی، نہ معصومہ کے۔

رضیہ فصیح احمد ۱۹۲۴ء: آبلہ پا کا تلخی اور تمسخر آمیز مُرادآبادی بیانیہ:

رضیہ فصیح احمد نے کئی ایک ناول لکھے جیسے انتظار موسم گل (۱۹۶۵ء)، ایک جہاں اور بھی ہے (۱۹۶۲ء)،

متاعِ درد (۱۹۶۹ء)، آزارِ عشق (۱۹۷۰ء)، صدیوں کی زنجیریں (۱۹۸۸ء) لیکن پلاٹ اور اسلوب کے حوالے سے ان کا پہلا ناول آبلہ پا (۱۹۶۴ء) ہی ان کا نمائندہ ناول ہے۔ اُنھیں آبلہ پا پر ہی ۱۹۶۴ء میں پاکستان رائٹرز گلڈ کا آدم جی ادبی ایوارڈ ملا۔ لیکن اس ناول میں کرداروں کی بھر مار ہے اور ناول کا ابتدائی حصّہ تو عجب صورت حال سامنے لاتا ہے۔ لگ بھگ اسی صفحات پڑھ جانے کے بعد انکشاف ہوتا ہے کہ یہ تو ایک خط تھا جو ناول کی ہیروئن صبا اپنی سہیلی عذرا کو لکھ رہی ہے اور اس خط کو بھی ناول میں صحیح طور پر نہیں برتا گیا۔ پھر ناول کا وہ حصّہ جب کشتی میں نئی نویلی دلہن صبا اپنے شوہر (اسد) کی فرمائش پر اسے اپنی زندگی کے حالات سنا رہی ہے یہ بھی لگ بھگ اسی صفحات پر مشتمل طویل بیان ہے۔ سیاہ رات، دریا میں بے بہا طغیانی اور کشتی میں سوراخ کے سبب پانی اندر آ رہا ہے، جان کے لالے پڑے ہیں اور صبا کی داستان گوئی جاری ہے۔ کیا ایسا ممکن ہے؟

یوں ساڑھے پانچ سو صفحات پر مشتمل ضخیم ناول آبلہ پا میں کئی کردار اور کچھ واقعات حقیقت سے دور ہیں۔ ناول میں بہت کچھ بے ترتیب بھی ہے۔ کہیں ناول نگار قصّہ کی راوی بن جاتی ہیں اور کہیں صبا کا خط شروع ہو جاتا ہے۔ بہت سے واقعات شمسہ باجی اور عامر کی زبانی بیان ہوئے ہیں۔ نیز واقعات کی تکرار نے بھی خرابی پیدا کی ہے۔

واقعہ سے حقیقت کی دُوری کی ایک مثال تو یہ ہے کہ صبا راولپنڈی سے لاہور اپنے باپ کے گھر پہنچی تو والد کے کمرے میں اسے میز پر ان کی ڈائری نظر آئی، جسے وہ پڑھنے لگی اور کھڑے کھڑے ڈائری کے سولہ صفحات پڑھ گئی۔ باپ سے ملنے کا اشتیاق تھا تو اس کا کھڑے کھڑے سکون سے ڈائری پڑھنا کیا معنی؟ پھر یہ کہ ڈائری کے سولہ صفحات میں سوائے ڈیڈی کو کینسر ہو جانے کے باقی سب باتوں کا ناول سے کوئی تعلق ہی نہیں بنتا۔

آبلہ پا میں تکنیک کا کوئی نیا تجربہ تو نہیں کیا گیا لیکن ناول میں تزئین کاری (*virtuosity*) ضرور پائی جاتی ہے۔ آبلہ پا کی کہانی ایک رومانی ذہن رکھنے والی باشعور اور حساس لڑکی 'صبا' کی المناک داستان محبت ہے جس کا معاملہ ایک لڑکے ''اسد'' سے ہے جو صبا کو اپنے ماضی (خاندانی پس منظر) سے پیچھا چھڑانے اور معاشرے میں شخصی عظمت کے حصول کے لیے بطور سیڑھی استعمال کرتا ہے۔ ناول کی تعمیر انہیں دو کرداروں کے باہمی امتزاج و اختلاف کے تصادم سے کی گئی ہے۔

ناول کا آغاز چمنستان ہوٹل کے ذکر سے ہوتا ہے اور کہانی کا ایک بڑا حصّہ اسی ہوٹل کے ماحول میں انجام پاتا ہے۔ ناول میں ہوٹل ایک پس منظر کے طور پر سامنے نہیں آتا بلکہ مصنفہ نے اس ہوٹل کو پاکستانی معاشرے کے ایک مخصوص طبقے کی عکاسی کے لیے بطور علامت استعمال کیا ہے۔ شہر کی آبادی سے دور نسبتاً پر فضا مقام پر قائم اس ہوٹل میں غیر ملکی سیاح بھی آتے ہیں لیکن ساتھ ہی عامیانہ انداز زیست بھی ہے جس کی نمائندگی ہوٹل میں مقیم پاکستانی خواتین کرتی ہیں۔

اسی ہوٹل میں ناول کی ہیروئن صبا اپنے والد کے ساتھ مقیم ہے۔ اس کی والدہ اور بہن بھائی ۱۹۴۷ء کے فرقہ وارانہ فسادات کی نذر ہو چکے ہیں۔ صبا اور اس کے والد بچ بچا کر ہندوستان سے پاکستان آ گئے ہیں۔ اب یہ خاندان تین افراد پر مشتمل ہے۔ صبا اس کے والد اور صبا کی پھوپھی (جو نیم پاگل) ہے۔ وہیں صبا کی ملاقات اسد سے ہوئی۔ ایسے وقت میں بوبی جیسا خوبصورت اور چنچل بچہ اس کی تنہائی کے لیے رحمت ثابت ہوتا ہے۔ صبا بوبی کو اسد کا بیٹا سمجھنے کے باوجود اس کی شخصیت سے

متاثر ہوئی اور جب اس پر یہ انکشاف ہوتا ہے کہ بوبی اسد کا بیٹا نہیں بلکہ ایک لاوارث بچہ ہے جس کی پرورش اسد کر رہا ہے تو وہ اس کو پسند کرنے لگ گئی۔

صبا کی اسی سے شادی ہو گئی اور رفتہ رفتہ اسد کے کردار کے کمزور پہلو صبا کے سامنے آنے لگے۔ اسد بھی یہ سوچنے لگتا ہے کہ اس نے صبا سے شادی کر کے غلطی کی ہے۔ یوں جب صبا اپنے والد سے ملنے کوئٹہ گئی تو اسد نے اسے طلاق نامہ بھیج دیا۔ صبا اپنے بیمار والد اور نیم پاگل پھوپھی سے طلاق کی بات پوشیدہ رکھتی ہے۔ جب اس کے والد کا انتقال ہوا تو کچھ دنوں بعد صبا کے بطن سے ایک لڑکی پیدا ہوئی۔ صبا ان پیہم حادثات سے رنجیدہ تو ہوئی لیکن ہمت نہیں ہاری۔

کہانی کے حوالے سے آبلہ پا کو کرداری ناول کہہ سکتے ہیں۔ صبا ناول آنگن کی عالیہ کی طرح باشعور اور ذکی الحس مثالی کردار ہے جس کی خوبیاں اس کی شخصیت میں اس درجے پیوست ہیں کہ ہزار طوفانوں کے گزر جانے کے بعد بھی یہ شخصیت محکم اور معتبر نظر آتی ہے۔ زندگی کی پُر خار وادی میں آبلہ پائی اس کے لیے نوشتہ تقدیر ہے اور وہ ایک گھائل وجود ہے۔ یکہ و تنہا، اداس اور فریب خوردہ انسانی وجود۔ شکست و ریخت، ہزیمت و پسپائی کے باوجود وہ اپنی *sanity* اور اپنے توازن کو برقرار رکھتی ہے۔ صبا کے مقابل اسد ایک پیچیدہ کردار ہے جس کی شخصیت تضادات اور پراسراریت سے عبارت ہے۔ ننھے بچے بوبی والے ڈراما سے متعلق وہ اپنی ڈائری میں لکھتا ہے:

> ''یہ داستان میری نیک دلی اور حوصلہ مندی کا وکٹوریہ کراس ثابت ہوئی جس نے مجھے بہت سے حلقوں میں مقبول بنایا اور جیسا کہ بعد میں صبا نے مجھے بتایا کہ وہ اسی وجہ سے مجھ سے شادی کرنے کو تیار ہوئی۔'' (۲۱۶)

یوں آبلہ پا مسلمانوں کے نچلے متوسط طبقے کا ایک دلدوز مرقع ہے۔ اس میں جو گھٹن، تاریکی اور انتشار ہے، اسے دیکھ کر ایسا لگتا ہے کہ شاید انسانوں اور جانوروں کی زندگیوں میں بہت ہی کم فرق رہ گیا ہے۔ یہ بھٹکی ہوئی روحیں ایسے زندان میں محبوس ہیں، جس کی اونچی کالی دیواریں تازہ ہوا اور روشنی کا راستہ روکے کھڑی ہیں۔ خارج کی یہ گھٹن جسم و جان کے خلیوں میں سرایت کیے ہوئے ہے اور انہیں متاثر کیے بغیر نہیں رہتی۔

اسی طرح کا ایک زنداں ہوٹل چمنستان کی پشت پر واقع کوارٹروں میں بھی موجود ہے، جہاں وہ عورتیں اور بچے رہتے ہیں جن کے بھائی، شوہر اور باپ ہوٹل میں کام کرتے ہیں اور جہاں وقتاً فوقتاً غیر ملکی سیاح آ کر قیام کرتے ہیں اور خود کوئٹہ کے اہل ثروت بھی سستانے کی غرض سے آ کر ڈیرا ڈال لیتے ہیں۔ اسلوب احمد انصاری 'ہوٹل چمنستان' کے کوارٹروں کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ کوارٹروں میں رہنے والوں کی جو اولادیں نمودار ہوتی ہیں ان میں گورے، چٹے، گول مٹول اور تندرست بچے بھی نظر آتے ہیں اور کالے کلوٹے سیاہ فام بھی اور ظاہر ہے کہ یہ علی الترتیب غیر ملکی سیاحوں اور وطن کے کھاتے پیتے اور فارغ البال لوگوں کی اولادیں ہیں جو کوارٹروں میں رہنے والی سادہ لوح، پرکشش اور تنگ دست عورتوں کو چند ٹکوں کے بدلے اپنی جنسی حرص و آز کا نشانہ بنانے کا نتیجہ ہیں۔ یہاں برکت مسیح ایک علامتی کردار کی حیثیت رکھتا ہے۔ برکت مسیح کے بچے اپنی عادات و اطوار اور شکل و صورت کے اعتبار سے اتنے متنوع تھے کہ دیکھ کر حیرت ہوئی تھی۔

'ہوٹل چمنستان' کے کوارٹروں سے متعلق ناول کے حصّے کو ایک طرح کی *low comedy* کا نام دیا جا سکتا ہے۔

جسے پڑھ کر بیک وقت تلخی اور تمسخر کا احساس ہوتا ہے۔ اسی لیے تمام خرابیوں کے باوجود آبلہ پا کردار نگاری کے لحاظ سے ایک اہم اور قابل توجہ ناول بن گیا۔ اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

''اس ناول کو پڑھ کر جو تصور ابھرتا ہے وہ زندگی کی *prodigality* کا تصور ہے۔ ایک طرف ہوٹل چمنستان میں بھرپور اور متنوع زندگی کی جھلکیاں نظر آتی ہیں اور دسری طرف اس کا وہ رخ بھی ہے جو ان بازاروں اور گلیوں میں صبا کی سسرال والوں کی جائے سکونت کے ارد گرد نظر آتا ہے۔ ایک طرف معاشرتی، تقریبوں اور جلسوں کی گہا گہی ہے، مشاعروں اور مینا بازاروں میں زندگی کا ابال اور جوش ہے اور اس کے بالمقابل صبا کی دل کی وہ سونی بستی ہے جو بستے بستے بھی نہیں بس سکی اور ایسا لگتا ہے گویا زندگی کی چہل پہل اور ہماہمی پر تاریکی کے سائے ازاوّل تا آخر منڈلاتے رہتے ہیں۔ (۲۱۸)

ناول میں صبا کے لیے شیشوں میں بند مچھلیوں کا استعارہ ایک نہیں، کئی بار استعمال کیا گیا ہے کہ وہ ایک ہی ماحول میں سراسیمہ اور سرگرداں رہتی ہیں اور اگر اس سے باہر نکل بھی آئیں تو جاں بر نہیں ہوسکتیں:

(i) ''میں سوچنے لگی کہ مچھلیاں شیشے کے آر پار زندگی کی چہل پہل کو دیکھ سکتی ہیں اور پھر بھی وہ قید ہیں۔ وہ اس زندگی سے مطمئن تو نہیں ہوں گی۔ ان کی زندگی سمندر کے بے کراں وسعتیں نہیں ہیں۔۔۔اگر یہ شیشے کی دیوار ٹوٹ جائے، پانی بہہ جائے تو وہ اس سبزے پر سسک سسک کر دم توڑ دیں گی۔ یہ قید ہی ان کی زیست کا پیمانہ ہے۔'' (۲۱۹)

(ii) '' کپڑے تبدیل کر کے وہ ایک کمرے سے دوسرے کمرے میں، ایک دریچے سے دوسرے دریچے تک بلا قصد یوں پھرتی رہتی، جیسے شیشے کے حوض میں بند مچھلیاں۔۔۔ کیا ہی اچھا ہوتا جو وہ مچھلی ہوتی۔ چند سال پانی کی محدود دنیا میں رہنے کے بعد طبعی موت مرجاتی۔'' (۲۲۰)

اسلوب احمد انصاری نے یہ رائے بھی دی ہے:

''اس ناول کے بیانیہ میں دو عنصر کسی قدر کھٹکتے ہیں۔ اوّل عشق و محبت اور حیات و ممات کے ضمن مین اشعار کا نقل کیا جانا، اور دوسرے وہ دستاویز جو اسد اپنی زندگی کے نشیب و فراز کے بارے میں مہیا کرتا ہے۔ اس کے بیشتر اجزا رفتہ رفتہ قاری کے ذہن پر آشکار ہوجاتے ہیں۔ یہ دستاویز نتیجتاً ناول کی ہیئت کلی کا جزو لاینفک نہیں ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ناول میں بکھرے ہوئے اور ژولیدہ دھاگوں کو بہ سرعت تمام یکجا کر کے ایک لڑی میں پرونے کی کوشش کی جارہی ہے۔ اسد اور روبینہ کے مابین مکالمہ ایک دھماکے کے ساتھ سامنے آتا ہے اور پھر فادر اینڈرسن کا خط اور کٹی کے اعتراف گناہ کی نوعیت بھی کچھ اسی طرح کی ہے۔ یہ کردار کا ناول ہے، ڈرامائی ناول نہیں۔ گو اس میں ڈرامائی مواقع کی شدت و تاثیر ایک سے زائد بار محسوس کی جاسکتی ہے۔'' (۲۲۱)

ناول کے پہلے حصّے میں کہانی ناول کے مرکزی کردار صبا کی زبانی صیغۂ واحد متکلم میں بیان کی گئی ہے۔ جب کہ بعد کے مختلف ابواب میں راوی (*narrator*) بدلتے رہتے ہیں کبھی کوئی کردار خود کہانی گو بن جاتا ہے اور کہیں کہانی راوی واحد غائب (*Omniscent narrator*) کی زبانی بیان کی گئی ہے۔ آخر میں اسد کی ڈائری کام آتی ہے۔ زبان و بیان میں کہیں جھول نہیں۔ رضیہ فصیح احمد کا مراد آبادی لہجہ اس ناول کی الگ پہچان ہے۔

الطاف فاطمہ ۱۹۶۶ء: نشان محفل، دستک نہ دو اور چلتا مسافر کا روزنامچہ و مکتوباتی طرز کا شاعرانہ و بامحاورہ لکھنوی بیانیہ:

معروف افسانہ نگار الطاف فاطمہ ۱۹۶۶ء میں اپنا پہلا ناول نشان محفل لکھ کر بہ طور ناول نگار سامنے آئیں، لیکن انکی پہچان ناول دستک نہ دو (۱۹۶۸ء) سے بنی۔

نشانِ محفل آزادی (۱۹۴۷ء) سے پہلے کے چند سالوں اور قیام پاکستان کے ابتدائی دو دہائیوں کا احاطہ کرتا ہے۔

ناول کا ہیرو 'نادر' آزادی سے پہلے ایک عیسائی لڑکی روبینہ سے شادی تو کر لیتا ہے لیکن شادی کے بعد جب دونوں کی تہذیبی اقدار کا فرق سامنے آتا ہے تو آپس میں مستقل چپقلش رہنے لگتی ہے۔ روبینہ اس سے طلاق لے کر دوسری شادی کر لیتی ہے لیکن یہ شادی بھی ناکام رہتی ہے۔ اُدھر نادر اپنی بربادی کو نہیں سہہ سکتا، مر جاتا ہے۔ آزادی (۱۹۴۷ء) کے بعد روبینہ گزر اوقات کے لیے سمگلنگ کا کام شروع کر دیتی ہے۔ جب کہ روبینہ ایک ایسے معاشرے کی رکن ہے جس کی تشکیل مذہب کے نام پر تو کی گئی لیکن نئی نظریاتی مملکت کے باشندوں کو لوٹ کھسوٹ اور بے ایمانی میں ملوث دیکھ کر وہ حیران و ششدر ہے۔ روبینہ، ایک خوبرو اور لا اُبالی خاتون ہے۔ اس کی شخصیت میں شوخی اور متانت کا حسین امتزاج قاری کو اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔ اگرچہ وہ عیسائی ہے لیکن وہ مغرب سے بیزار اور مشرق کی دلدادہ ہے۔ انجام کار وہ بالکل تنہا رہ جاتی ہے اور یورپ بھی جانا نہیں چاہتی۔

روبینہ کے شوہر نادر کی محبت میں گہرائی ہے مگر وہ اسے ظاہر نہیں کرتا۔ اسے روبینہ کے علاوہ اپنی ہمشیرہ رابعہ، ماں اور خاندانی روایات سے گہرا جذباتی لگاؤ ہے۔ اس کا دل مشرقی ہے اور لکھنوی تہذیب کا متوالا ہے۔ نادر کی بہن رابعہ بھی ناول کا ایک پُرکشش کردار ہے۔ نشان محفل میں الطاف فاطمہ نے جنسی حکایات کے بیان سے پرہیز کیا لیکن ان کے کردار آسمانی بھی نہیں۔ ان کی سوچیں اور ان کے احساسات زمین پر بسنے والے دیگر انسانوں ہی کی طرح کے ہیں۔ البتہ ناول کے پلاٹ اور مکالموں پر ایک حزنیہ کیفیت طاری ہے اور کردار نگاری کے حوالے سے فطرت انسانی کا مطالعہ قابل تحسین ہے۔ اس ناول کا اسلوب اور آگے چل کر الطاف فاطمہ کے تمام ناولوں کا اسلوب تھوڑے بہت فرق کے ساتھ یکساں ہے۔ ان کا حزنیہ طرز نگارش ہی تھا جس نے انھیں افسانہ بیچلرز ہوم اور اگیا بیتال جیسے افسانوں میں قابل توجہ بنایا۔ ان کے اسلوب کی حزنیہ کیفیت ان کے لکھنؤ سے لاہور ہجرت کا خاص عطیہ ہے، جو ان کے بیانیہ اور مغموم کرداروں میں رچی بسی ہوئی ہے۔

الطاف فاطمہ کا لازوال ناول دستک نہ دو ۱۹۶۸ء میں سامنے آیا۔ جس کا انگریزی ترجمہ رخسانہ احمد نے کیا اور پاکستان ٹیلی ویژن نے قسط وار اس کی ڈرامائی تشکیل بھی کی۔ الطاف فاطمہ نے اپنے حزنیہ شاعرانہ اسلوب سے گیتی کے کردار کی تشکیل کی اور یہ بات ثابت کر دی کہ ہر فرد کی شخصیت اس کے مخصوص تہذیبی ماحول کی عطا ہوتی ہے۔ گیتی اپنے گھر میں

ماں سے نظر انداز ہونے کی وجہ سے ضدی اور بے باک ہے۔ وہ ارجمند کی جڑواں بہن ہے اور اس کے نقوش چینیوں ایسے ہیں۔ آنکھیں چھوٹی اور تکونی، ناک چپٹی۔ ماں اسے مسلسل روک ٹوک اور لعن طعن کرتی رہتی ہے، جس کی وجہ سے وہ احساس کمتری کا شکار ہوگئی۔ گھر میں اس طرح نظر انداز کیے جانے والے بچے خود کو نمایاں کرنے کے لیے غیر معمولی حرکتیں کرتے ہیں تا کہ لوگ ان کی طرف متوجہ ہوں۔ گیتی بھی ایسا ہی کرتی۔ ایک مرتبہ جب شبراتی نے اپنے حصّے کے بیر مانگنے کے لیے اس کی فراک کا گھیرا پکڑ کر کھینچا تو ارجمند سہم گئی اور گیتی نے شبراتی کی پٹائی بھی کر دی۔ اس کے بعد جب ماں کے سامنے حاضر ہوئی تو بے باکی سے بولی اور تھپڑ کھانے کے باوجود مونہہ ہی مونہہ میں بڑبڑاتی رہی۔ گھر میں گیتی کو صرف ابامیاں اچھے لگتے تھے اور وہ بھی اسے چاہتے تھے۔ باپ کو معلوم تھا کہ گیتی کا دل بہت حساس ہے۔ یوں باپ کی محبت نے اسے مکمل طور پر ٹوٹنے اور بکھرنے سے بچالیا۔ باقی افرادِ خانہ کی اسے کوئی پروا نہ تھی۔ وہ گھر سے گھنٹوں غائب رہتی اور گھر کے قریب والے پارک میں سو کر وقت گزار دیتی۔ اسے نادار لوگوں سے اُنس تھا۔ وہ اُن کے ساتھ گھل مل جاتی۔ وہ بے انتہا صابر اور شاکر تھی۔ جب جامن کے پیڑ سے گر کر اس نے اپنی کلائی کی ہڈی تڑوائی اور کئی دن ہسپتال میں پڑی رہی تو روئی نہیں۔ سب کچھ صبر سے برداشت کیا۔

نیک دل پھیری والے 'صفدر چُو' کے ساتھ فلم دیکھنا یا دیوار پر بیٹھ کر گپیں ہانکنا اسے اچھا لگتا تھا۔ انگریزی سکول میں پڑھنے، سائیکل چلانے اور بازار تک چلے جانے کی آزادی نے اسے نڈر بنا دیا تھا لیکن اپنے غریب کزن مسعود سے محبت میں ناکامی اور ابامیاں کی وفات کے بعد وہ اعصابی مریضہ بن گئی۔ اکثر نروس بریک ڈاؤن ہو جاتا۔ پختہ عمر میں پہنچ کر اس نے متین عورت کا روپ دھار لیا۔ اسی لیے جب جنرل آصف کے کزن کرنل سجّاد نے گیتی کی طرف شادی کے لیے ہاتھ بڑھایا تو وہ فوراً رضامند ہوگئی حالآنکہ سجّاد اس کے مرحوم باپ کی عمر کا تھا۔ اس کی شاید ایک وجہ یہ بھی ہو کہ اسے اپنا باپ اچھا لگتا تھا، جواب دنیا میں نہیں تھا۔ ناول میں گیتی آرا کے علاوہ صفدر کا کردار غیر معمولی ہے۔ وہ ایک مفلس چینی مسلم خاندان کا فرد تھا جو تلاش معاش کی خاطر ہندوستان چلا آیا اور اپنے چینی آقا کی دکان میں جفت سازی کرتا۔ دکان میں بھی اور دکان کے باہر بھی وہ سیلز مین تھا۔ وہ جوتوں کے ڈبے اٹھائے سائیکل پر نکلتا اور شہر کے متمول علاقوں میں آواز لگاتا : ''چائنا مین''۔ اسی لیے لوگ اسے 'صفدر چُو' کے نام سے پکارنے لگے تھے۔ اسے گیتی آرا سے اس زمانے سے انس اور محبت تھی جب وہ ''کوکو'' کہلاتی تھی۔ چائنا مین اسے شرارت سے ''بے بی ایلی فنٹ'' کہا کرتا۔ اس کی محبت بے لوث تھی۔ جب جامن کے پیڑ سے گر کر گیتی آرا نے اپنی کلائی کی ہڈی تڑوائی تو وہی چائنا مین اسے اٹھا کر گھر کے اندر لایا اور پھر کئی روز اس کی خیریت دریافت کرنے ہسپتال جاتا رہا تھا۔ وہ ہمیشہ گیتی آرا کو صحیح مشفقانہ مشورے دیتا رہا۔ اس کی ذات گیتی کے لیے اندھیری رات میں جگنو کے مترادف تھی۔ چائنا مین زندگی بھر جدوجہد کرتا رہا۔ جب آخری مرتبہ اس نے گیتی آرا کو دیکھا تو اس وقت وہ بوڑھا ہو چکا تھا اور ہانگ کانگ میں جوتوں کی دکان پر سیلز مین تھا۔ تب مشین میں پھنس کر اس کا دایاں ہاتھ کلائی کے قریب سے کٹ چکا تھا۔ غرضیکہ دستک نہ دو میں فطرت انسان کا مطالعہ اور حُزنیہ بیان قابل داد ہے۔

سات سو ستاسی صفحات پر مشتمل اس ضخیم ناول میں شروع سے لے کر آخر تک ایک میٹھا میٹھا درد بھرا ہے اور مناظر

فطرت کا بیان لاجواب ہے۔ ناول میں چینی فلسفے ''تاؤمت'' کا چٹخارہ الگ ہے اور پورے ناول میں گوتم بدھ کی انسان دوستی کا فلسفہ سایہ فگن ہے۔ اس کی ایک مثال ناول سے ملاحظہ ہو:

''گھبرا کر اس نے آنکھیں کھول دیں کتابوں کی چھوٹی سی شلف پر آلتی پالتی مارے گیان میں مصروف گوتم کا ننھا سا مجسمہ کسی گہری سوچ میں تھا اور صفدر بھی سوچ رہا تھا: ''فوق البشر اپنے ماحول کی بے حسی اور بداعمالی سے اکتا جاتا ہے تو وہ اس سے نکل بھاگتا ہے۔ وہ کبھی یہودا کے شہر بیت اللحم کی گلیوں میں بھٹکتا ہے، کبھی حرا میں بیٹھ کر گیان کرتا ہے، کبھی اپنی بے چین آتما کے لیے نروان کی تلاش میں سرگرداں ہو کر رات کے اندھیرے میں پاٹلی پتر کے مکلف ایوانوں کو خیرباد کہہ دیتا ہے اور کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ ایک احمق اور جلد باز چھوکری کے روپ میں اپنے گھر کی سلامتی اور سکون سے منہ موڑ کر اجنبی شہر کی گلیوں میں دل شکستہ اور بے سہارا پھرتا ہے۔ اس نے بلا جھجکے اس معمولی سی لڑکی کو فوق البشر کا درجہ دیا اور مطمئن ہو گیا۔ آج اس عجیب و غریب لڑکی کی ساری کج روی اور حماقتوں کا بھید اسے مل گیا۔ اس نے واقعی ایک ٹھنڈی سانس لی۔ ''کوکو'' آخر تجھے کس نے رائے دی تھی کہ تو تاؤ کا راستہ اختیار کرے۔ جادۂ حق ناہموار اور کج ہوتا ہے۔''(۲۲۲)

ناول کے پلاٹ کے ابتدائی حصّے میں قاری کی دلچسپی کا عنصر قدرے کم ہے۔ سو صفحے پڑھنے کے بعد کہانی میں ارتعاش پیدا ہوتا ہے اور وہ ہمیں اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ دراصل ابتدا میں ناول بچوں، عزیزوں اور رشتہ داروں کا ایک الجھا ہوا جنگل ہے اور ڈور کا سرا ہی نہیں ملتا، جیسا کہ اکثر روسی ناولوں میں ہوتا تھا۔

کہانی میں اس وقت جان پڑتی ہے جب شہر یار یورپ جا کر سب سے لاتعلق ہو جاتا ہے لیکن جب ابا میاں کی وفات پر اماں بیگم کا دماغ ٹھکانے آ جاتا ہے تو ساتھ ہی ناول میں دلچسپی کے بہت سے سامان پیدا ہو جاتے ہیں جیسے کرنل سجّاد کی آمد، گیتی کا گھر سے فرار اور لاہور میں اس کی ہنگامہ خیز زندگی۔ اباں میاں کی وفات سب کے لیے جانکاہ صدمہ تو ہے لیکن وہ مر کر ناول میں زندگی کی ہلچل پیدا کر گئے۔ اس کے بعد ہم ایک وسیع دنیا میں نکل آتے ہیں۔ ایک اہم بات یہ کہ ناول کے ابتدائی حصّے میں الطاف فاطمہ اس قدر پختہ کار نہیں لگتیں جس قدر ناول کے بعد کے حصّے میں نظر آتی ہیں۔ مگر ناول کے اس ابتدائی حصّے میں کہانی کا کاروبار زیادہ تر مکالموں کی زبان میں چلتا ہے۔ لیکن قاری دستک نہ دو کے ابتدائی کمزور حصّے کو بھی پڑھنا نہیں چھوڑے گا۔ الطاف فاطمہ نے گیتی آرا کو ایسی ہستیوں کی صف میں لا کھڑا کیا ہے جو کبھی بیت اللحم کی گلیوں میں بھٹکتی ہیں، کبھی حرا میں بیٹھ کر گیان کرتی ہیں اور کبھی نروان کی تلاش میں پاٹلی پتر کے ایوانوں کو خیرباد کہہ دیتی ہیں۔

ناول نگار کے نظریات اور منظر نگاری میں ایک طرح کی جدّت ہے۔ دستک نہ دو کے پلاٹ کی تعمیری ساخت اور ارتقا میں جدت ہے، جو اسلوب میں بھی جدّت اور جگمگاہٹ پیدا کر جاتی ہے مثلاً:

(i) ''اس کے مزاج میں چھپا ہوا عقربی عنصر کروٹ لینے لگا۔ کسی کو ہتھیار لینے اور قبضہ کر لینے کی تمنا جو اکتوبر کی پیدائش والے لوگوں کا خاصہ مانا جاتا ہے۔''(۲۲۳)

(ii) ''اپنے دکھوں، غلطیوں اور لغزشوں کو کسی ایسے شخص کو سنا کر جو ہمیں الزام دینے اور عقل سکھانے نہ بیٹھ جائے کتنا سکون ملتا ہے۔''(۲۲۴)

ناول میں سے جزئیات نگاری کی ایک مثال دیکھیے:

''سرخ اینٹوں کے چبوترے کے سرے پر کمرخ کے درخت کے سائے تلے بان کی کھری چارپائی پر لیٹے لیٹے اس نے جولائی کی ملگجی دھوپ میں خاکستری چڑیوں کو اپنا رزق تلاش کرتے دیکھا۔''(۲۲۵)

یہ ناول دور جدید کے سب انسانوں کا المیہ ہے۔ چین ہو یا پاکستان، ابا میاں ہوں یا اماں، گیتی آرا ہو یا صولت آپا، سب اپنے اپنے خوابوں کی تعبیر پر ششدر، اپنے زخموں کو چھپائے انسانی زندگی کی بے چارگی کی تصویر بنے نظر آتے ہیں۔ اس کا بنیادی سبب الطاف فاطمہ کا وہ دھیما اسلوب اور زبان و بیان پر قدرت ہے، جو المیہ تاثر کو ابھارنے میں ممد و معاون بنتے ہیں۔

الطاف فاطمہ کا تین سو انسٹھ صفحات پر مشتمل تیسرا ناول چلتا مسافر ۱۹۸۱ء میں سامنے آیا جس میں برصغیر کی سیاسی تاریخ کا انتہائی باریک بینی سے مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ یہ زوال ڈھاکہ (۱۹۷۱ء) کا ردعمل تھا۔ جسے انتظار حسین نے ناول آگے سمندر ہے میں لکھا۔ یہ ۱۹۴۷ء کی مہاجر روحوں کے لیے ایک تازیانہ تھا۔

سقوط ڈھاکہ ہماری تاریخ کا ایک بڑا سانحہ تھا، جس نے اجتماعی اور انفرادی سطح پر لاتعداد المیوں کو جنم دیا۔ یہ دوسری ہجرت تھی، جس نے ناسٹلجیائی کرب کو اُبھارا۔ ناول چلتا مسافر کا تعلق ہجرت اور ہجرت اور المیہ در المیہ سے ہی ہے۔ اس ناول کا عنوان اک پہیلی سے لیا گیا ہے جو پہلے صفحے پر درج ہے:

تنک سی ڈبیا ڈب ڈب کرے
چلتا مسافر گر گر پڑے

چلتا مسافر کی پہلی فصل میں قیام پاکستان کے موقع پر ہونے والے فسادات اور جانی و مالی نقصانات کی تفصیلات کے علاوہ مسلم لیگی ورکروں کی سرگرمیاں، حصول پاکستان کے لیے مسلمانوں کا جوش وخروش، ہندوؤں اور سکھوں کا اضطراب اور ان کے مظالم تاریخی پس منظر کے ساتھ جبکہ ناول کے دوسرے حصّے میں سقوط ڈھاکہ کے واقعات کو بڑے پُرسوز اور دردانگیز لب ولہجہ کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔

یوں تو مشرقی پاکستان کا المیہ ایک بے حد جذباتی موضوع ہے مگر الطاف فاطمہ نے اسے نہایت غیر جذباتی ہو کر لکھا ہے اور کسی قسم کے طنز اور تلخی کے بغیر خوف، تعصب اور نفرت کی اس فضا کی معروضی تصویر کشی کی ہے۔ بنگلہ دیش بننے میں بہاریوں نے جو ظلم سہے اس کی تصویر الطاف فاطمہ نے مزمل اور اس کے کنبہ کے حوالے سے بیان کی ہے۔

ناول کا مرکزی کردار مزمل اور اس کے والد دونوں مسلم لیگ کے کارکن ہیں۔ صوبہ بہار (ہندوستان) کی یہ سیّد فیملی قطعی غیر متعصب اور بے ریا ہے مگر اپنی آدرش پسندی کے باعث بہت سی مادی اور روحانی تکالیف کا شکار ہوئی۔

پاکستان بننے کے بعد ان کے گھرانے کے افراد مشرقی پاکستان چلے گے اور اسے ہی اپنا وطن سمجھنے لگے لیکن پھر بنگلہ دیش کی تحریک چلی تو ''بہاری'' کہلائے۔ اس طرح انہیں ایک بار پھر اسی صورت حال سے دوچار ہونا پڑا جس سے وہ تقسیم ملک کے وقت دوچار ہوئے تھے۔ ناول میں اسی سیّد فیملی کا منجھلا لڑکا مزمل آدرش کی خاطر جان دینے کی استعاراتی صورت

ہے۔

چلتا مسافر میں ایک کردار نصیبا کی زندگی سے ناول کا آغاز کیا گیا ہے اور پھر اس کردار کی کہانی اس کی سوچوں کے ذریعے بیان کرتے ہوئے، آہستہ آہستہ اس کا تعلق ناول کے مرکزی کرداروں کے ساتھ جوڑ دیا ہے۔ وہ سیّد صاحب کے گھر میں کام کرنے والی ملازمہ ہے۔ اس کردار کے حوالے سے آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک برتی گئی ہے۔ ماضی کو سامنے لانے کے حوالے سے یہ کردار ویسا ہی ہے، جیسے خدیجہ مستور کے ناول آنگن میں کریمن بُوا کا کردار ہے۔

ناول میں بذلل الرحمن بنگالی ہونے کے باوجود انسان دوستی، بھائی چارے اور محبت کا استعارہ ہے۔ بذلل بہاریوں اور بنگالیوں کی بے بنیاد نفرت اور اس کے نتیجے میں ہونے والے فرقہ ورانہ فسادات پر بہت دل برداشتہ ہے اور وہ نہیں چاہتا ہے کہ پاکستان کا بازو محض چند مفاد پرستوں کے کہنے پر الگ ہوجائے۔ ناول میں 'سلسبیل' ایک پنجابی کرنل کی بیٹی ہے جو بنگالی نوجوان بذلل الرحمن سے محبت کرتی ہے۔ دونوں ڈھاکہ یونیورسٹی میں پڑھتے ہیں لیکن نسلی اور لسانی اختلافات کی بنا پر ان کی محبت پروان نہیں چڑھتی اور سلسبیل کی شادی ایک پنجابی لڑکے سلمان سے ہوجاتی ہے۔ اس طرح بذلل اپنی تمام تر دانشوری ، ادب دوستی اور انقلابی فکر کے باوجود تنہا رہ جاتا ہے۔

الطاف فاطمہ کا مخصوص بامحاورہ لکھنوی حزنیہ بیانیہ ابہام سے پاک ہے۔ وہ زندگی سے ہی اٹھائے ہوئے کردار تخلیق کرتی ہیں اور پھر کردار کی نفسیات کے دروازے ایک ایک کر کے بند کرتی چلی جاتی ہیں۔ یوں اس ناول کی کہانی کسی چھوٹی سی ندی کی طرح آگے بڑھتی ہوئی گہرے سمندر میں تبدیل ہوجاتی ہے۔ اس ناول میں مصنفہ نے ہمیں ایسا آئینہ دکھایا ہے کہ ہم خود اپنے مسخ شدہ خدوخال دیکھ لیں کہ انسانیت کے مرنے کے بعد انسان کی کیا شکل ہوجاتی ہے۔ ناول کے آغاز سے انجام تک دردوغم کی فضا چھائی رہتی ہے۔ ناول سے اقتباس دیکھیے:

> ''چناں بذلل دا یہاں اب کبھی نہیں آئے گا۔''
>
> ''اس لیے کہ اب تمہارا نکاح ہوگیا؟''
>
> ''وہ کیا مجھ سے نکاح کرنے آیا تھا؟''
>
> ''یہ بات نہیں چناں... قو میں جب عادوثمود کے راستوں پر چل پڑتی ہیں تو جانے والے لوٹ کر نہیں آتے، تم خود ہی سوچو، ہم نے خود ہی تو اپنے درمیانی راستوں پر گہری گہری فصیلیں کھودی ہیں۔''
>
> ''انھوں نے کھودی نہیں جیسے۔''
>
> ''مگر کدالیں اور پھاوڑے تو ہم نے ہی مہیا کیے اور ان کے ہاتھوں میں دیئے...اپنے روپیّ کی کدالیں اور پھاوڑے۔''(۲۲۶)

ناول کے آخر میں سلسبیل اپنے پنجابی شوہر کے ساتھ ایبٹ آباد جا رہی ہوتی ہے تو اس کو ایک لڑکوں کا ٹولہ نظر آتا ہے جن کی بنگالی لہجے میں بہاری اردو سن کر اُسے مانوسیت اور یگانگت کا احساس ہوتا ہے۔ اسی اثنا میں اسے ایک لڑکے کی آواز جانی پہچانی لگتی ہے تو وہ اچانک کہہ اٹھتی ہے ''وہی تو ہے'' اور اسی دم گاڑی کی روانگی کی پہلی وسل سنائی دیتی ہے تو

لڑکوں کی ٹولی گھوم کر گاڑی کی جانب چل پڑتی ہے اور جب اس کا شوہر سلمان اس سے پوچھتا ہے تو وہ کہتی ہے کہ تم نے جو لڑکوں کی ٹولی دیکھی اس میں وہ لڑکا مدثر تھا، یہ چلتے مسافروں کی ٹولی تھی۔لیکن سلمان سمجھ نہیں سکتا اور بار بار پوچھتا ہے تو وہ کہتی ہے ''چلتا مسافر'' سلمان بس چلتا رہے گا۔ٹیکسلا سے حویلیاں. . جو یلیاں سے ٹیکسلا اور یہیں پر ناول کا اختتام ہوجاتا ہے۔

ناول کے واقعات میں ربط وضبط اور ہم آہنگی ہے اور ساتھ کے ساتھ درد و غم کی ایک لہر ہے جو اس المناک کہانی کے غم ناک پہلوؤں کو اثر انگیز طریقے سے اُبھارتی ہے۔ چلتا مسافر میں فسادات اور قتل و غارت کے واقعات جا بجا دردناک مناظر کی صورت بکھرے پڑے ہیں:

''قبرستان جانے کا سوال ہی نہ تھا۔قبرستان تو پھیل کر گلی محلوں تک آ گیا تھا۔جس طرف جائکلو دس پانچ دھڑ کٹے ہوئے بے شمار اعضا اور ننھے ننھے بچوں کی لاشیں پڑی نظر آ تیں۔ پھر چند کھر چالیں اور بیلچے لیے آتے بڑے بڑے گڑھے کھود کر مشترکہ قبریں بنا دیتے۔ کبھی دو کبھی تین آدمی صف بستہ ہو کر ان بے گور و کفن لاشوں کے جنازوں کی نمازیں بھی پڑھ لیتے۔''(۲۲۷)

اس ناول کے موضوعات میں ایک موضوع وقت بھی ہے اور اس کی جبریت کا احساس۔ ناول کا پلاٹ مکمل اور انتہائی دلکش ہے۔اس ناول میں تاریخی، سیاسی، معاشرتی، نظریاتی اور روحانی عناصر کو باہم آمیز کر کے قصّہ ترتیب دیا گیا ہے۔تاریخ اور تہذیب کا مضبوط ادراک ناول میں دکھائی دیتا ہے۔ ناول سے خود کلامی کی تکنیک دیکھئے جس کے ذریعے سلسبیل کے کردار کی مختلف حالتوں کو بہ یک وقت سامنے لایا گیا ہے:

''اور یہ تمام باتیں میں اپنی دل میں کر رہی ہوں۔ نہ زبان پر لاسکتی ہوں اور نہ اپنی ڈائری میں رقم کر سکتی ہوں۔ میں اپنی ڈائری میں کچھ نہیں لکھوں گی۔ اس لیے کہ میں نے طے کرلیا ہے کہ سلمان سے کوئی بات نہیں چھپاؤں گی اور جو بات میں نے دل میں چھپا رکھی ہے اور ہمیشہ میرے اندر چھپی رہے گی۔''(۲۲۸)

ناول کے اسلوب میں خطوط اور ڈائری کی تکنیک کا بھی استعمال کیا گیا ہے۔خط کی تکنیک میں مدثر کا کردار ملاحظہ ہو:

''پھر اس نے لکھا تھا، یہاں اسلام آباد میں، میرا دل نہیں لگ رہا۔ یہاں لوگ آرام سے رہ رہے ہیں۔ یہاں میرا کوئی گھر نہیں۔شام کو جب میں گھروں کی کھڑکیوں کے شیشوں میں سے روشنیاں دیکھتا ہوں تو سوچتا ہوں۔اس اتنی بڑی اور اتنی خوبصورت بستی میں ایسا کوئی دروازہ نہیں جس میں شام کو بے تکلف داخل ہوسکوں۔''(۲۲۹)

ناول کا ہر کردار ہماری زندگی کا جیتا جاگتا فرد ہے اور کردار نگاری نیز کرداروں کے مکالموں کے ذریعے ہی ناول کے پلاٹ کی تعمیر ہوتی ہے۔ ناول کا سب سے اہم کردار مزمل ہے۔ اس کردار کے ذریعے ہی ناول نگار نے اپنے خیالات و نظریات کا پرچار بھی کیا ہے۔متعدد زبانوں پر حاوی اسی کردار کا رشتہ ماضی سے جوڑتی ہیں اور اسی کے ذریعے مشہور اقوال اور مشہور شعرا کے اشعار بھی پڑھنے کو ملتے ہیں جو کردار کی سوچ اور اس کے جذبات کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔

الطاف فاطمہ کے دیگر ناولوں کے برعکس اس ناول کے اسلوب میں شاعرانہ عناصر زیادہ نظر آتے ہیں۔سلسبیل کی شادی کے موقع پر اس کے جذبات و احساسات ملاحظہ ہوں:

''تو اس وقت میں نے خاموشی سے سوچا تھا کہ یہ تو نشاط کار ہے۔ کتنے ہی جتن کیے مگر اس خیال سے چھٹکارا نہیں مل رہا ہے یہ کیسی ہوئی کہ میرے من میں کھوٹ پڑ گئی ہے۔ ایک خیال ہے کہ گاہے بہ گاہے آسیب کی طرح جب چاہتا ہے ذہن کے دریچوں سے جھانکنے لگتا ہے اور میرے خیالوں کی نیّا ڈول جاتی ہے۔ (۲۳۰)

مصنفہ نے چلتا مسافر کے ابواب کا آغاز اکثر کسی نہ کسی شعر سے کیا ہے۔ ناول کے مختلف مقامات سے اشعار دیکھیے:

شالا مسافر کوئی نہ تھیوے، ککھ جنہاں تھیں بھارے ہُو
تاڑی مار اُڈا نہ باہو، اسیں آپے اُڈن ہارے ہُو
(سلطان باہو، ص: ۲۰۵)

ہوئے مر کے ہم جو رسوا، ہوئے کیوں نہ غرق دریا
نہ کہیں جنازہ اٹھتا، نہ کہیں مزار ہوتا
(مرزا غالب، ص: ۳۱۲)

بنگالی اشعار:

پرو ہور شیشہ آلوئے رنگا
شے دن چونرو ماشی
تمار چوکھے دیکھے چھبی ہم
امار شو بو ناش، امار شو بو ناش
(بنگالی، ص: ۳۳۹)

اس ناول میں الطاف فاطمہ نے کردار کی ضرورت کے تحت کسی بھی زبان کے استعمال میں کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہیں کی۔

"It is so easy?"

"Yes Channa, very easy and very painful."

"O' my people! do what you can do I shall help you." ص: ۲۷۷

نہ صرف یہ بلکہ ناول کے ایک آدھ مقام پر ایک آدھ قرآنی آیت بھی دیکھنے کو مل جاتی ہے:

''فجر کا وقت ہوا چاہتا تھا، منظور الاسلام نے حوض کی منڈیر پر بیٹھ کر وضو کیا اور منبر پر جا کر کھڑا ہوا۔ فلاح کی طرف آنے

والے کل تین نمازیوں کی امامت کرتے وقت اس کے منہ سے غیر ارادی طور پر نکلے گا!

اذاالسمآء انشقت

جب آسمان پھٹ جائے گا

واذنت لربھا وحقت

اور مان لے حکم اپنے رب کا اور یہی اس کا حق ہے۔''(۲۳۱)

اس حوالے سے ناول چلتا مسافر میں الطاف فاطمہ کے روزنامچہ ومکتوباتی طرزِ اسلوب کے شاعرانہ آہنگ میں انتخاب کردہ اشعار اور قرآنی آیات کی شمولیت نے ان کے اسلوبیاتی دائرے کو وسعت سے آشنا کر دیا۔

رشیدہ رضویہ ۱۹۶۷ء: لڑکی ایک دل کے ویرانے میں، اُسی شمع کے آخری پروانے اور گھر میرا، راستے غم کی کا دوٹوک مارکسی اور صحافیانہ رپورٹنگ سے مماثل اسلوب:

۱۹۶۷ء میں رشیدہ رضویہ اپنے پہلے ناول لڑکی ایک دل کے ویرانی کے ساتھ سامنے آئیں اور اس کے بعد یکے بعد دیگرے ان کے دو ناول اسی شمع کے پروانی اور گھر میرا، راستے غم کے سامنے آئے۔

لڑکی ایک دل کے ویرانے میں (۱۹۶۷ء) کا نسوانی مرکزی کردار امیرہ ان ترقی پسند آدرشی لڑکیوں میں سے ایک ہے جنھیں آپ توڑ تو سکتے ہیں، جھکا نہیں سکتے۔ اس طرح کے کردار ہر معاشرے میں مل جائیں گے۔ اس لیے کہ لڑکیوں میں آدرش کی خاطر، مر مٹنے کا جذبہ مردوں کے مقابلے میں شدید تر ہوتا ہے۔ جس کی ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ لڑکیاں جبلّی طور پر محبت کی دیوانی ہوتی ہیں۔ ان کا مرد کے لیے چاہت کا جذبہ، کسی آدرش کی چاہت ہی کی طرح کا ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو مردوں کی دنیا ویران ہوتی۔ دراصل روزِ ازل سے مرد، عورت کی چاہت اور اس کے آدرش سے جڑے رہنے کی فطرت ہی سے فائدہ اٹھاتا چلا آیا ہے۔ اس ناول میں عراق کے عیاش سردار کی لڑکی امیرہ ہے جو انقلابی ہے۔ وہ سہیلیوں سمیت عراقی سیاست کے داؤ پیچ کو دیکھ رہی ہے۔ اسے یہ دکھ ہے کہ عراق کا فیوڈل طبقہ عیاشی میں ڈوبا ہوا ہے اور اخلاقی زوال نے چاروں طرف پنجے گاڑ رکھے ہیں۔ دوسری جنگ عظیم کا خاتمہ ہوا تو پاکستان اور اسرائیل کی ریاستیں قائم ہوئیں۔ بغداد میں افراتفری ہے اور امیرہ ایک اسکول میں پڑھا رہی ہے۔ وہ کمیونسٹ پارٹی کی رکن ہے۔ امیرہ یروشلم، لندن اور دمشق بھی ہو آئی۔ مصر سے شام علاحدہ ہوا تو وہ ایک پاکستانی لڑکے کریم کے قریب آ گئی لیکن کریم لڑکیوں کو دھوکہ دینے میں ماہر ہے۔ پاکستان اور ہندوستان کی جنگ (۱۹۶۵ء) سے امیرہ خوش نہیں۔

اس کا گھر تو پاکستان میں ہے جب کہ کریم، لاہور کے ایک امیر گھرانے میں شادی کروا کر بیوی کا کتّا بن چکا ہے۔ لیکن جب وہ موٹر کے حادثے میں مر جاتا ہے تو امیرہ کے لیے یہ ایک بڑا سانحہ ہے۔ اپنی ایک سہیلی کے پوچھنے پر کہ اسے افسوس نہیں ہوا؟ وہ جواب دیتی ہے۔ ''معلوم نہیں، وہ تو اجنبی تھا کوئی۔ . .'' ناول یہاں ختم ہو جاتا ہے امیرہ بظاہر برباد ہو گئی، لیکن اس نے وقت سے ہار نہیں مانی۔ جب کہ رشیدہ رضویہ کے مطابق ''وہ زندگی کا بے کار پُرزہ تھی اور وقت کے چکر میں پس

رہی تھی۔''

اس ناول میں رشیدہ رضویہ نے اپنے دوٹوک مارکسی اسلوب کے ذریعے وقت کی طاقت کو پوری جزئیات (details) کے ساتھ ثابت کیا ہے اس لیے کہ ناول میں امیرہ ہی نہیں بغداد کے تمام انقلابی کردار وقت ہی کی چکّی میں پس رہے ہیں۔ ناول نگار نے عراق کے انتشار کو پاکستان کے منظر نامہ کے ساتھ ملا کر دیکھا ہے، اور امیرہ اپنے ذاتی حوالے سے تمام تر سیاسی مدوجزر اور انتشار کی عکاسی کرتی نظر آتی ہے۔

رشیدہ رضویہ نے اس موضوع کی مناسبت سے ہی مارکسی نقطۂ نظر سے مطابقت رکھنے والا دوٹوک بیانیہ وضع کیا ہے جو کہیں کہیں صحافیانہ رپورٹنگ میں ڈھل گیا۔

رشیدہ رضویہ کا دوسرا ناول اسی شمع کے آخری پروانے ۱۹۷۰ء میں سامنے آیا۔جس میں ایک کشمیری کردار، جہاندیدہ بیگم کو پیش کیا گیا ہے جو لکھنؤ آ گئی ہے۔ جہاندیدہ ایک ایسا دانا سیاسی کردار ہے جو سیاست دانوں کے خون سے دولت کشید کرنے کا خواہش مند ہے۔ رشیدہ لکھتی ہیں کہ یہ ناول مفروضوں اور مبہم واقعات پر مشتمل نہیں نہ اس میں فرضی واقعات ہیں۔ ناول میں ۱۹۶۹ء تک کے سیاسی حالات کا احاطہ کیا گیا ہے۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ یہ ناول ان کی مارکسی فکر اور صحافتی تجربے کا نچوڑ ہے۔ ناول میں اندھے، گونگوں اور بہروں کا معاشرہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ پاکستان کے حالات بد سے بدتر ہوتے چلے گئے اور آج لوگ اس ملک کے لیے 'ناکام ریاست' کی اصطلاح استعمال کرنے لگے ہیں۔ جہاندیدہ بیگم عجیب و غریب شاطرانہ فطرت کی مالک ہے۔خود وزیر بننے کے چکر میں ہے اور اپنی بیٹی پروین کو کسی وزیر یا جاگیردار سے بیاہنا چاہتی ہے۔شب کی رونقیں ہیں اور مے خانوں کے در کھلے ہیں۔سڑکوں پر جوانی کی خوشبو اڑتی پھرتی ہے اور مے خانوں پر بہار آئی ہوئی ہے۔ اِس ناول میں پاکستان رائٹرز گلڈ کے چند ادیب اور شاعر از قسم قدرت اللہ شہاب، جمیل الدین عالی اور اشفاق احمد بھی دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔

دیکھتے ہی دیکھتے ہر طبقۂ زندگی (بہ شمول :ادیب اور شاعر) کے ضمیر فروش اور خوشامد پرست دولت مند ہو گئے۔ اس ناول میں قدرت اللہ شہاب کے حلقۂ احباب کی جعل سازیوں کو پہلی بار ظاہر کیا گیا ہے۔ جب کہ جہاندیدہ بیگم کی لڑکی پروین کے کردار میں خود رشیدہ رضویہ پنہاں ہیں لہٰذا ابتدا میں مفلس لیکن بعد ازآں ضمیر فروش اور خوشامد پرست ادباء اور شعراء کی فطرت میں جو تبدیلی آتی ہے اس کی عکاسی اس انداز میں کی گئی ہے کہ ڈاکٹر ممتاز احمد خان یہ لکھنے پر مجبور ہو گئے:

> ''رشیدہ رضویہ کی جانب سے سیاسی اداروں سے متعلق کرداروں کی اخلاقی گراوٹ کے حوالے کے ساتھ ادب کی دنیا کے کرداروں پر بھی طنز کا مقصد صرف یہ ہوسکتا ہے کہ پورے معاشرے کی مجموعی کیفیت کو ظاہر کیا جائے اور یہ ثابت کیا جائے کہ جب سیاست داں بے ایمان ہوں تو معاشرے کا ادبی کلچر بھی متاثر ہوتا ہے اور بدعنوانی اور گھٹیا اقدار کے لمبے ہاتھ کسی شعبے کو بھی نہیں بخشتے۔''(۲۳۲)

اسی شمع کے آخری پروانے میں جہاندیدہ بیگم کا انجام یہ ہوا کہ اسے وزیر اعظم محمد علی بوگرا کے خلاف مظاہرہ کرنے پر گرفتار کر لیا گیا اور پھر پاگل قرار دے کر پاگل خانے بھجوا دیا گیا، جہاں سے وہ بڑی مشکل سے باہر آتی ہے۔ ناول میں 'نی نا'

نام کی ایک افسانہ نگار ہے، جس کے افسانوں کے خلاف کچھ طالب علم مظاہرہ کرتے ہیں تو وہ اپنی کتابیں گیراج میں پھینک کر عراق روانہ ہو جاتی ہے۔ وہ کردار یقیناً خود مصنفہ ہی ہے۔ جن طلبا نے 'نی نا' کے خلاف مظاہرہ کیا تھا، وہ روسی سفارت خانے میں جا کر مفت کی 'واڈ کا' پیتے نظر آتے ہیں۔ یوں بائیں بازو کی منافقانہ روش پر پھبتی کسی گئی ہے۔ ناول نگار کا یہی طنز ترقی پسند ادباء کے حلقوں میں زیر بحث آیا اور افتخار جالب سے ڈاکٹر سعادت سعید تک نے اس ناول پر مضامین لکھے۔

ناول میں سری نگر، کشمیر کی منظر نگاری خاصے کی چیز ہے۔ ۶۹ ــ ۱۹۶۸ء میں جنرل ایوب کے اقتدار کو زوال آیا تو پتا چلا کہ جہاندیدہ بیگم کی بیٹی پروین، سری نگر میں کسی ہندو لڑکے سے شادی کر کے ہندو ہو گئی۔ یوں یہ ناول محض سیاسی افراتفری اور انتشار کے شکار پاکستان کے سیاسی حالات کا ہی احاطہ نہیں کرتا بلکہ تہذیبی اور ثقافتی زوال کا نوحہ بھی ہے۔ ناول نگار فطرت کے اس اصول سے واقف ہے کہ مفاد پرستانہ سیاست معاشرے کو گھن کی طرح چاٹ جاتی ہے۔ جس کا سب سے زیادہ نقصان عام فرد کو پہنچتا ہے اور بالآخر انقلابی سوچ کے حامل افراد کو جان سے ہاتھ دھونا پڑتا ہے۔

اگلے برس رشیدہ رضویہ کا دوسرا ناول گھر میرا غم کے راستے (۱۹۷۱ء) سامنے آیا۔ رشیدہ رضویہ نے بتایا ہے کہ یہ ناول ان کی روح اور ان کی زندگی ہے۔ اسی حوالے سے ڈاکٹر ممتاز احمد خاں لکھتے ہیں:

> ''یہ ناول ان کی تخلیقی ریاضت کا نچوڑ ہے۔ وہ عراق کی سیاست کو جس طرح لڑکی ایک دل کے ویرانے میں آشکار کرتی ہے وہ اب بلندی پر نظر آتی ہے۔ اس ناول میں جن سیاسی اور معاشرتی واقعات کو خارجی انداز سے دکھایا گیا تھا، ان کو اب عام بے بس انسانوں بالخصوص انقلابی لڑکوں اور لڑکیوں کے داخل کے حوالے سے دکھایا گیا ہے اور کرب کی انتہاؤں سے قارئین کو دھچکے لگائے گئے ہیں اور انسانی مقدر سے متعلق سوالات اٹھائے گئے ہیں۔ آرزوؤں، تمناؤں اور حسرتوں کو نفسیاتی دائروں میں مقید کر کے انسان کی بے بسی، لاچاری، قنوطیت کو جانچا گیا ہے اور ساتھ ہی اس کی قوت ارادی کے پیمانوں کو بھی ناپا گیا ہے۔'' (۲۳۳)

اس ناول میں رشیدہ رضویہ نے قیام عراق کے دوران پاکستان کے معروضی حالات کو خاصی باریک بینی کے ساتھ دیکھا اور دکھایا۔ اسی لیے اس ناول کے کئی ایک کردار پاکستان کی سیاسی و سماجی تاریخ کے جانے پہچانے کردار ہیں۔ رشیدہ نے دونوں خطوں کا سیاسی اور سماجی چہرہ اُجاگر کیا ہے۔ داستانوی اسلوب میں ناول کا آغاز ایک دیومالائی مافوق الفطرت قصّے سے ہوتا ہے جس کی معنویت اگلے باب میں سامنے آتی ہے جبکہ فطرت کے دو پہلو خیر اور شر موضوع خاص ہیں۔ شو۔ ایل سترا اور نزہت دو ہندوستانی نسوانی کردار ہیں، انیس شامی نسیبہ کا منکوح ہے جب کہ طارق اور حمید دو انقلابی نوجوان ہیں۔ سلیم کا تعلق پاکستان سے ہے۔ یہ سبھی کردار ہندوستانی اور پاکستانی سیاست کے مہرے ہیں۔ نسیبہ کے دل میں عراق اور انیس دونوں کی محبت بسی ہوئی ہے اور شو ایل سترا پاکستان کی محبت میں سرشار ہے۔ عراق میں شو ایل سترا کو یہ غصہ ہے کہ عراق کا ڈکٹیٹر عبدالکریم قاسم ہندوستانی سفارت خانے کیوں جاتا ہے۔ اسے یہ دکھ بھی ہے کہ عراق کے لوگ پاکستان کو مغربی ممالک کا پٹھو کیوں سمجھتے ہیں۔ ایسے میں شو ایل سترا لوگوں سے بحث کرتی ہے کہ پاکستان ہی واحد ملک ہے جو عربوں کی مدد کے لیے آگے آئے گا اور ہندوستان مصیبت میں عربوں کا ساتھ نہ دے گا۔ ایسے میں سلیم سوچتا ہے:

''ہاں میرا پاکستان یہی ہے۔ دوسروں کی توجہ کا طالب لیکن ایک روز وہ اپنے پیروں پر کھڑا ہو جائے گا۔''(۲۳۴)

جب نسیبہ گرفتار ہو جاتی ہے تو عراق کا اذیت رساں مہداری اس پر تشدد کے دوران اس کی تذلیل کرنے کی خاطر سب لوگوں کے سامنے اس کا سینہ کھلواتا ہے مگر وہ ثابت قدم رہتی ہے۔ پھر اس کے لیے سزائے موت کا حکم جاری ہوتا ہے تو ڈکٹیٹر عبدالکریم قاسم گھبرا جاتا ہے اور اسے جیل میں سڑنے کی سزا دیتا ہے۔ کچھ ہی دنوں بعد عبدالکریم قاسم قتل ہو جاتا ہے اور بغداد خانہ جنگی میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ تب ناول میں یہ منظر پڑھنے کو ملتا ہے:

''بغداد جل رہا تھا، ہلا کو خاں کی روح جہنم میں قہقہے لگا رہی تھی۔''(۲۳۵)

اس رات ریڈیو بغداد ''یا شعب العراق'' کے ترانے سنا رہا تھا۔ کرفیو، غارت گری، ویرانی اور قتل عام کا راج تھا اور نسیبہ سوچ رہی تھی:

''میں کہاں جاؤں، میرے سامنے کوئی راستہ نہیں ہے۔۔۔ دانشورو۔۔۔ امن پسندو۔۔۔ تم اپنی تحریروں اور نعروں سے دنیا بھر کو نئے راستے سجھاتے ہو۔ تم میرے باب میں خاموش کیوں ہو؟''(۲۳۶)

فلسفیانہ اسلوب میں یہ کمزور انسانی فطرت کا پوری کائنات کے تناظر میں اٹھایا گیا سوال ہے۔ نسیبہ اور شوایل سترا مایوس ہیں۔ مصر کے بعد دمشق بھی تباہ ہو چکا، نسیبہ کا ایک انقلابی ساتھ حسن بحر فنا کے پار چلا گیا اور لڑکیوں کا رسیا پاکستانی سلیم ان حالات سے بے نیاز ہے۔ وہ ہندوستانی لڑکی شوایل سترا سے کہتا ہے کہ مجھ سے چھ ماہ کے لیے شادی کرلو۔ اگر نباہ نہ ہو سکا تو تمہارا راستہ یہ اور میرا راستہ وہ۔

یہ سُن کر شوایل سترا نے سوچا، سلیم محض اس کے جسم کا متمنی ہے۔ اس نے نہ کر دی۔ ادھر نسیبہ ویران تھی۔ ایاد جرمنی میں ایک جرمن لڑکی سے شادی کر کے خوش تھا۔ نسیبہ ہی کی طرح شوایل سترا بھی استنبول، بیت المقدس، صوفیہ، تہران اور نہ جانے کہاں کہاں ماری پھرتی ہے۔ اچانک نسیبہ کی قسمت یاوری کرتی ہے۔ حمید، اسرائیل کی قید سے بھاگ نکلتا ہے۔ اس کا چہرہ بگڑ چکا ہے، اس کی انگلیاں کچلی ہوئی ہیں اور وہ لنگڑا کر چل رہا ہے، پھر بھی نسیبہ اسے گلے لگا لیتی ہے۔ اُدھر شوایل سترا تنہا نہیں تھی اس کے ساتھ انسانوں کا ضمیر اور انصاف کی روح تھی۔ شوایل سترا کی یہ تقدیر ایک آدرشی کردار کی منزل کا صاف اشارہ ہے۔

رشیدہ رضویہ کے ترقی پسندانہ اسلوب کا کمال ہے کہ ان کے یہاں آدرشی نسائی کردار بڑے جاندار تخلیق ہوئے ہیں۔ جنھیں باغیانہ نسوانی فطرت نگاری کا بام عروج کہہ سکتے ہیں۔ ناول میں ایک کردار کی معدومیت کے بعد دوسرا کردار تخلیق ہوتا چلا جاتا ہے۔ گھر میرا، راستے غم کے کے پہلے باب میں دو ہزار پانچ سو سال قبل مسیح کی جو کہانی بیان کی گئی ہے اس کا موضوع ہی جنگ، موت اور تباہی ہے جس میں عورت سب سے زیادہ تباہی کا شکار ہوئی تھی۔ یوں رشیدہ رضویہ اپنے دوٹوک مارکسی اسلوب میں گہرے تاریخی شعور کے ساتھ تاریخ اور سیاست کے حوالے سے انسانی بے بسی کا تلخ نغمہ سناتی ہیں۔ یقیناً وہ تلخ نغمہ اس وقت قدرے بے بس ہو جاتا ہے، جب ان کا ترقی پسندانہ دوٹوک اسلوب صحافیانہ طرز نگارش کا شکار ہو جائے یا ان کی فکشن پر سیاسی اور سماجی تجزیے حاوی ہو جائیں۔

اکثر قارئین یہ سوال کرتے ہیں کہ ان کے ہاں ایسا ہوتا کیوں ہے؟ اس کا آسان سا جواب ہے کہ ان کے پہلے ناول لڑکی ایک دل کے ویرانے میں کی امیرہ، ان کے دوسرے ناول اُسی شمع کے آخری پروانے کی پروین اور ان کے تیسرے ناول گھر میرا، راستے غم کے کی نسیبہ کے کرداروں میں ترقی پسند، کٹّر مارکسی رشیدہ رضویہ خود چھپی بیٹھی ہے۔جس نے دنیا گھوم پھر کر دیکھی، مصر، شام اور عراق میں طویل وقت گزارا اور عالمی سیاست پر اُس کی گہری نظر ہے۔ وہ فکشن لکھتے لکھتے خود بول اٹھتی ہیں۔ بوالعجبیوں کے خاتمے کی متمنی نظر آتی ہیں، ان کے محبوب کردار کارزارِ حیات میں اپنی جدوجہد کی مشعل کبھی بجھنے نہیں دیتے۔ وہ ایک منزل پر ہار کر بھی ہمت نہیں ہارتے اور دوسری منزل کی طرف چل پڑتے ہیں۔ اسی لیے ڈاکٹر سلیم اختر کہتے ہیں:

''رشیدہ رضویہ نے جدید دور کے بغداد خطے کے عوام کی قسمتوں کے بارے میں قارئین اور مؤرخین کو سوچنے پر مجبور کیا ہے۔ نیز یہ کہ انھوں نے نئی 'الف لیلیٰ' مرتّب کی ہے۔''(۲۳۷)

البتہ یہ 'الف لیلیٰ' مارکسی طرزِ فکر اور دوٹوک ترقی پسندانہ اسلوب میں قلم بند کی گئی ہے۔

حیات اللہ انصاری ۱۹۶۹ء: تاریخی، سیاسی اور سماجی شعور سے مملو سادہ بیانیہ:

لہو کے پھول (۱۹۶۹ء) از حیات اللہ انصاری پانچ جلدوں پر مشتمل اردو کا سب سے ضخیم ناول ہے۔ ناول لہو کے پھول کا موضوع ۱۹۴۷ء کے فسادات اور ہجرت کا المیہ ہے۔عمیق تاریخی اور سیاسی شعور کے تحت بیانیے میں لکھے گئے اس ناول کی خاص بات مہاتما گاندھی، جواہر لعل نہرو، محمد علی جناح، ابوالکلام آزاد اور مولانا حسرت موہانی کے کردار اور ان کی سوچ ہے۔ ناول میں ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کی عکاسی کی گئی ہے۔ مرکزی کرداروں میں راحت رسول اور اس کی بیوی سلیمہ کا کانگریسی بیٹے مقصود کا کمیونسٹ اور بیٹی فریدہ کا سیاسی جکڑ بندیوں سے آزاد، ایک سماجی کارکن ہونا مطالعے کا طالب ہے۔ فریدہ کا محبوب فرخ ایک زندگی کے امنگ سے بھرا نوجوان سماجی کارکن ہے اور ہندوستان کی سیاست ان سب کی زندگیوں کے دھارے کو بدلتی چلی جاتی ہے۔

ناول نگار حیات اللہ انصاری، چونکہ مہاتما گاندھی کے ساتھ دس برس رہے اور بعد ازآں کانگریس کی طرف سے یوپی کی قانون ساز اسمبلی کے ممبر بھی رہے۔ لہٰذا ۱۹۴۶ء کے بعد مسلم لیگ سے متعلق ان کا نکتہ نظر قدرے جارحانہ ہو جاتا ہے۔ اس ناول کا کینوس خاصا وسیع ہے۔ ناول کا آغاز ۱۹۱۱ء کے دلّی دربار سے ہوتا ہے اور اختتام آزادی (۱۹۴۷ء) کے بعد ہندوستان سرکار کے پہلے پنج سالہ منصوبے پر۔ڈاکٹر خالد اشرف لکھتے ہیں:

''...برصغیر ہندوستان کی سیاسی اتھل پتھل کو پیش کیا گیا ہے لیکن نفسیاتی بصیرت کے فقدان کے باعث حیات اللہ انصاری اتنے بڑے موضوع کو سنبھال نہ سکے۔''(۲۳۸)

فسادات کے مظلوموں کی فطرت نگاری کے حوالے سے ایک مکالمہ دیکھیے:

''اب کیا بتاؤں کہ کیا حال ہے ہم لوگوں کا۔ اس سے تو اچھا تھا کہ یہ ستانے والے ایک دن ہم سبھوں کو اسی طرح مار ڈالتے

جس طرح اور جگہ کر رہے ہیں۔،،(۲۳۹)

ناول میں اچھوتوں کے مسائل اس کے علاوہ ہیں۔ سانولی چماری اپنے نابینا بیٹے کو بھکاریوں کے سپرد اس لیے کر دیتی ہے کہ گری پڑی ذات کے ایک معذور بچے کا اس سوسائٹی میں کوئی مستقبل نہیں۔

وقت وقت کی بات ہے، آج کے ہندوستان میں وہی 'چمار' ایک بڑی سماجی اور سیاسی طاقت بن کر ابھرے ہیں اور 'دلّت' کہلاتے ہیں۔ کئی ایک 'دلّت' آج کے ہندوستان میں نہ صرف ممبر صوبائی اسمبلی بنے بلکہ ہندوستان کی نیشنل اسمبلی کے ممبر اور وزراء بھی ہیں۔

حیات اللہ انصاری کا سادہ بیانیہ ہندوستانی سیاست اور سماج کو سمجھنے کے لیے مددگار بنتا ہے۔ 'گاندھیائی فکر' اس کے علاوہ ہے، جو رفتہ رفتہ کانگریسی سوچ میں ڈھلتی چلی جاتی ہے۔ ناول نگار کی اس بتدریج فکری تبدیلی کو محسوس کرنے کے لیے بھی یہ سادہ بیانیہ اسلوب کسی قسم کی الجھن نہیں پیدا ہونے دیتا۔

پانچ جلدوں پر مشتمل ناول :لہو کے پھول کی خاص بات یہ ہے کہ اس ضخیم ناول کے پلاٹ کو ایک سو پانچ ضمنی عنوانات کے تحت لکھا گیا ہے۔ یہ چیز اس سے قبل لکھے گئے کسی ناول میں دکھائی نہیں دیتی۔ نیز یہ کہ ہر عنوان پر لکھتے ہوئے ناول نگار کا اسلوب کسی حد تک مختلف ہوتا چلا جاتا ہے۔ متبادل تاریخ رقم کرنے کے ضمن میں مہاتما گاندھی کے قتل کی تفصیلات حد درجہ اہم ہیں۔

حیات اللہ انصاری نے نفسیاتی اور جذباتی پیچیدگیوں کے بیان کے لیے جو اسلوب وضع کیا ہے، وہ چھوٹے چھوٹے جملوں پر مشتمل ہے، جن میں خاص طرح کا آہنگ ہے۔ ان کا بیانیہ رواں، بے تکلف اور نرم رَو ہے، جو نفسیاتی گتھیوں کے بیان اور اُن کی گرہیں کھولنے میں معاونت کرتا ہے۔

ناول لہو کے پھول (۱۹۶۹ء) کی اشاعت کے بارہ برس بعد حیات اللہ انصاری کا ناول مدار (۱۹۸۱ء) اسی سادہ بیانیہ میں سامنے آیا، جس میں اُتر پردیش (بھارت) کا رہائشی ایک فوجی آفیسر تبّت کے برف پوش پہاڑی سلسلوں میں سرد طوفانی ہوائیں تھم جانے کے بعد ایک تبتی لڑکی کو روبرو پاتا ہے۔ دونوں اک دوجے کی زبان نہیں سمجھ پاتے اور دونوں کے درمیان تہذیبی فرق مٹائے نہیں مٹتا۔ یہی وجہ ہے کہ دونوں اپنے اپنے مدار میں گھومتے ہوئے سیّاروں کی طرح چند لمحاتی ملاقاتوں کے بعد دور ہوتے چلے جاتے ہیں۔ المیہ یہ ہے کہ لسانی اور سماجی *barrier* کو توڑ نہیں پاتے۔

مدار (۱۹۸۱ء) کے فوراً بعد حیات اللہ انصاری کا تیسرا ناول گھروندا (۱۹۸۲ء) دو تہذیبوں کے مشترک عناصر کے مطالعے کے طور پر سامنے آیا۔ ظاہر ہے، اس موضوع پر لکھنے کی تحریک اُنھیں ناول مدار لکھنے کے بعد ملی۔ گھروندا میں شہاب نامی ایک تعلیم یافتہ اور زمیندار گھرانے کا کھاتا پیتا نوجوان ایک بنجارن دوشیزہ کے عشق میں گھر بار چھوڑ کر بنجاروں کے ساتھ جنگلوں کی خاک چھانتا پھر رہا ہے اور بنجارے، شہاب کے جذبۂ عشق کا امتحان لیتے رہتے ہیں۔ جب شہاب اُس قبیلے کے مردوں، بچوں اور عورتوں کے دل جیت لیتا ہے تو اس کی شادی رنگیلی سے ہو جاتی ہے۔ کچھ دنوں تک تو شہاب اور رنگیلی ایک دوسرے میں مگن رہتے ہیں پھر شہاب قبیلے کی سخت زندگی، جہالت و پسماندگی سے اکتا جاتا ہے۔ اسی طرح رنگیلی

بھی نئے ماحول میں اپنا سانس گھٹتا محسوس کرتی ہے اور بال آخر اپنے قبیلے کی دنیا میں لوٹ جاتی ہے۔ یوں اس ناول میں دو مختلف تہذیبی اکائیوں کی آمیزش اور آویزش موضوع خاص ہے۔جس طرح شہاب اس نئی زندگی سے اکتا گیا، اُسی طرح رنگیلی بھی اکتا جاتی ہے اور ان دونوں کا عشق دم توڑ جاتا ہے۔ یہ ایک طرح سے تہذیبی سطح پر پروردہ نفسیات کا مطالعہ ہے اور مناظر کے حوالے سے فطرت نگاری درجہ کمال پر ہے۔ اس ناول میں بھی حیات اللہ انصاری کے تاریخی اور سماجی شعور سے مملو سادہ بیانیے نے پلاٹ اور کرداروں کی خوبصورتی میں اضافہ کر دیا ہے۔

فرخندہ لودھی ۱۹۶۹ء : ناول : حسرتِ عرضِ تمنا کا قدرے رُومانی لیکن کٹیلا سادہ بیانیہ :

اردو اور پنجابی کی اہم افسانہ نگار فرخندہ لودھی کا پہلا ناول : حسرتِ عرض تمنا (۱۹۶۹ء) مردانہ معاشرے میں عورت کی مشکل زیست سے متعلق سادہ بیانیہ میں تحریر کردہ ایک غیر روایتی ناول ہے۔ ناول کے پہلے حصّہ : ''دھیان'' میں پُونا اور اس کی لے پالک بیٹی سپنا کی جنگل میں دُنیا سے کٹی ہوئی زندگی کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔فطرت کی گود میں اُن کی چھوٹی سی دُنیا آباد ہے۔ گھنے، سایہ دار اشجار، ندی نالے، سرسبز چراگاہیں، مرغیاں، بکریاں، کتّے اور گھنے بادل، جسے رُومانی اسلوب میں بیان کیا گیا ہے۔سپنا جوان ہوئی تو اس جنت کا خاتمہ ہو گیا۔اب اُنھیں دھوکے باز دنیا کا سامنا کرنا تھا۔سپنا کے بیاہ کے بعد پُونا تنہا رہ گئی۔لیکن سپنا بھی سسرال کب پہنچی۔ اس سے پہلے ہی رستے میں بیوہ ہو کر پہلے چکلے پہنچا دیا گیا اور پھر ایک مصوّر (سردار) کے گھر پڑی رہی، صرف روٹی کی خاطر۔ جب جنگل والے گھر کو پلٹی تو ہر طرف ویرانی تھی۔ اس رومانی اسلوب کی ایک جھلک دیکھیے:

> ''ابّا——ابّا''
>
> وہ صحن میں داخل ہوئی۔جھونپڑیوں کے سارے پٹ کھلے تھے۔ وہ بے دھڑک اندر چلی گئی۔کئی چمگادڑیں پھڑ پھڑانے لگیں۔کسی کونے میں بیٹھا کتّا غرّایا۔
>
> ''کہاں ہو؟'' چھت ٹپکتی رہنے سے فرش پر سیلن تھی۔اور پرانے سرکنڈوں کی بُو میں ملی جلی کئی قسم کی بوئیں اُس کے نتھنوں میں گھستی چلی گئیں۔وہ جواَب خوشبوؤں کی عادی ہو گئی تھی اور ابّا سے ملنے آئی تھی فوراً باہر نکل آئی۔'' (۲۴۰)

وہ دل مسوس کر رہ گئی۔ ایسے میں بچپن کی ہندو سہیلی کُنتی کی ماں نے اسے بتایا کہ پُونا اُس کے لاپتہ ہونے کے بعد اُسے نگری نگری ڈھونڈتی پھری، اور اب تو جب کی گئی ہے واپس ہی نہیں آئی۔ یہ سادہ بیانیہ اپنے المیاتی بیان کے تحت ہے سراسر رومانی لیکن ازحد کٹیلا، جو نسوانی جذبات واحساسات کے بیان کو قابل توجہ بنا دیتا ہے۔ ناول کے پہلے باب ''دھیان'' کو توجہ کی نظر سے دیکھیں تو پتا چلتا ہے کہ جنگل میں ایک طوفانی رات کو سپنا کے گھر دو مرد پناہ لیتے ہیں اور اُن میں سے ایک نوجوان اُس کے دل میں بس جاتا ہے۔ وہ اسے اپنے من کا دیوتا بنا لیتی ہے۔ اگلی صبح مہمان چلے جاتے ہیں۔ پھر اُس کی شادی ہو جاتی ہے۔ شادی کے بعد جب سپنا کا شوہر ریلوے اسٹیشن پر مارا جاتا ہے اور وہ اِدھر اُدھر بھٹکنے کے بعد 'موسیٰ مندرا کے کوٹھے' پر پہنچ جاتی ہے تو ایک شام وہی نوجوان اسے وہاں ملتا ہے، محض وقت گزاری اور جنسی ہوس کی تسکین کی خاطر اور چلا

جاتا ہے۔مصوّر سردارا سے موسیٰ کے چنگل سے چھڑا کرایک بڑی بی کے گھر چھوڑ آتا ہے۔ یہ بڑی بی اُسی نوجوان کی ماں ہے جسے اُس نے کبھی چاہا تھا۔جس رات وہ نوجوان گھر واپس آتا ہے تو سپنا اُسے دیکھ کر بدحواسی میں زینے سے سر کے بل گرتی ہے۔اس کے ہاتھ سے لالٹین چھوٹ جاتی ہے اور مرتے وقت وہ اپنے محبوب سے یہ بھی نہیں کہہ سکتی کہ وہ زندگی بھر اُسے چاہتی رہی ہے۔یعنی 'عرضِ تمنا' اب ایک حسرت میں بدل جاتی ہے۔نسوانی فطرت سے قریب ہونے کے سبب پُونا اور تارا کے کردار اپنے اندر ایک خاص قسم کی کشش رکھتے ہیں۔تارا جو سپنا کو ٹوٹ کر پیار کرتی تھی،کہیں کھوگئی اور سپنا کو کبھی یہ علم ہی نہ ہوسکا کہ وہ اس کی سگی بیٹی نہیں تھی۔ یوں پُونا اور تارا مردانہ معاشرے میں عورت کی بے بسی کا استعارہ ہیں۔رُومانی بیانیہ میں ناول سے مناظر فطرت کی ایک جھلک دیکھیے:

> ''پُونا اور گوری نے اُسے بھگا بھگا کر تھکا دیا۔ابّا میاں جنگل کا چکر لگانے گئے،ابھی تک نہیں لوٹے۔ وہ دَم لینے کے لئے اُونچے ٹیلے پر بیٹھ گئی۔وہاں سے ابّا میاں کی راہ بھی دیکھی جاسکتی تھی۔ نیلے سمندر سے آسمان میں بادلوں کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے راج ہنسوں کی طرح تیرتے پھر رہے تھے۔ساون رُت کا آخر تھا۔گڑھوں میں جگہ جگہ پانی کھڑا تھا۔''(۲۴۱)

یہاں آپ نے ملاحظہ کیا کہ سادہ بیانیہ،نسوانی احساسات کے تحت کس طرح درد و الم کی علامت میں ڈھل جاتا ہے۔ بے شک فرخندہ لودھی کا یہ ناول مشہور ومقبول نہ ہوسکا لیکن اسے لکھا اس جذبے کے تحت گیا تھا کہ شاید کبھی نسوانی حسرت عرض تمنا آزادی اظہار کی ایک چیخ میں ڈھل جائے۔آزادی نسواں کے حوالے سے لکھے گئے اس فراموش کردہ ناول کو موضوعاتی اور اسلوبیاتی سطح پر از سرِنو توجہ کی نظر سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔

سیّد شبیر حسین ۱۹۷۲ء: جھوک سیال کا جھنگوی پنجابی آمیز بیانِ حلفی طرز کا دوٹوک بیانیہ:

یوں تو جنگ عظیم :اول و دوم اور جنگ آزادی کے تناظر میں پنجاب کی دیہی آبادی کی سماجی صورت حال کو عبداللہ حسین اپنے ناول اُداس نسلیں (۱۹۶۲ء) میں رقم کر چکے تھے لیکن ۱۹۷۲ء میں سامنے آنے والا ناول جھوک سیال از سیّد شبیر حسین جھنگ اور شاہ جیونہ کی سیال آبادی سے متعلق ایک ایسا دستاویزی ناول ہے جس میں غیر منقسم مغربی پنجاب کی کھری عکاسی پنجابی آمیز دوٹوک بیانیہ اسلوب میں کی گئی ہے۔ناول میں مسلم لیگ اور یونینسٹ پارٹی کے درمیان زبردست انتخابی معرکہ آرائی کا بیان حیران کُن ہے۔بیان حلفی کے اسلوب میں بتایا گیا ہے کہ پنجاب کے تمام جاگیردار یونینسٹ پارٹی میں رہ کر برطانوی سامراج کو استحکام بخشنے کی پوری کوشش کر رہے تھے۔عہد انگلشیہ میں ناول نگار سید شبیر حسین پنجاب میں تحصیلدار کے عہدے پر فائز تھے۔اسی لیے ناول کے زیادہ تر واقعات ان کے ذاتی مشاہدات پر مبنی ہیں۔ناول جھوک سیال مغربی پنجاب کے ایک گاؤں ''جھوک سیال'' کے دیہی معاشرے کی کہانی ہے۔''جھوک'' بہ معنی آبادی جسے ہم بلاشبہ ''جھنگ'' کہہ سکتے ہیں۔ جہاں کے مزارعے، چرواہے اور جاگیرداروں کے خدمت گزار جاگیرداروں،نمبرداروں اور 'شاہ جیونہ' کے پیر عدالت حسین شاہ جیسے ظالم جنسی درندے کے زیر اثر ہیں جو تصوّف کی آڑ میں غریب عوام کو لوٹ رہا ہے۔علاقہ جھنگ اور 'شاہ جیونہ' کے کسانوں پر مشتمل معاشرہ انتہائی پسماندہ اور افلاس زدہ ہے۔ وہاں پیر کے مخبروں کا ایک گروہ موجود

ہے جو پیر عدالت حسین شاہ کے ہاتھ مضبوط کرتا اور اس کے اثر ورسوخ کو بڑھانے میں مدد دیتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ ناول جاگیر دارانہ اور پیر پرست معاشرے کی بے رحم تصویر کشی ہے۔ ناول میں نام تو نہیں لیے گئے لیکن مبینہ طور پر ناول کا ایک جاگیر دار تو کرنل عابد حسین ہے اور پیر، فیصل صالح حیات کا پیر طریقت والد۔ کرنل عابد حسین کو ''قریشی انور'' اور فیصل صالح حیات کے والد کو ''پیر عدالت شاہ'' کے نام دیئے گئے ہیں۔ یہی دونوں قریشی انور اور پیر عدالت شاہ ہیں جو ایک دوسرے کے مخالف تھے۔ ان کی رنجش کی بنا پر گاؤں میں مزارعوں کے دو گروپ بن گئے تھے۔ پیر کے مرید سکھر، منٹگمری اور مغربی پنجاب میں ہزاروں کی تعداد میں تھے اور اب بھی ہیں۔ پہلی جنگ عظیم میں پیر سائیں کے والد کی خدمات کے عوض حکومت برطانیہ کی طرف سے وسیع اراضی بطور جاگیر ملی تھی۔ پیر سائیں عدالت حسین، بیس سال کی عمر تک تین شادیاں کر چکا تھا، تاہم اس کی جنسی ہوس مریدین کی بہو، بیٹیوں سے بھی نہیں مٹتی تھی۔ وہ ہر رات نئے شکار کی تلاش میں رہتا۔ ناول میں ایک ایسا ہی شکار اس کو زینو کی شکل میں ملتا ہے جس کے حصول کی تگ ودو میں پیر سائیں اور اس کے مریدوں کو ذلت کا سامنا کرنا پڑا۔

آزادی کے بعد ۱۹۴۷ء کے فسادات کے نتیجہ میں ہندو اور سکھ تو ہجرت کر گئے۔ ان کے جانے کے بعد اس علاقے کے رئیس پیر، ذیلدار اور نمبر دار تارکین وطن کے کارخانوں، کوٹھیوں اور دکانوں پر قبضے کرنے لگے۔ بند منڈیوں کے تالے توڑ کر متروکہ روئی کی گانٹھیں راتوں رات کراچی روانہ کی جا رہی تھیں۔ مال دار ہندوؤں اور سکھوں کے مکانوں کے فرش اور کچی مٹی کے صحن دفینوں کی تلاش میں کھودے جا رہے تھے۔ افسوس! یہ دو قومی نظریے کے تحت ملنے والی اسلامی ریاست کا حال تھا، جس کا بیان ناول میں ایک طرح کی متبادل تاریخ ہے۔ ناول کے آخر میں جھوک سیال (درحقیقت 'شاہ جیونہ') کا پیر عدالت شاہ سیاست میں کامیابی کے لیے جوڑ توڑ کرتا ہے اور بالآخر ایک عورت کے اغوا کے جرم میں سزایاب ہو جاتا ہے۔ یہ حقیقت اپنی جگہ کہ اُس پیر سائیں کی مبینہ اولاد آج بھی اس علاقے میں معتبر ہے۔ کئی بار ممبر قومی اسمبلی بن چکے، وزیر رہ چکے اور مرید اب بھی ان کے ہاتھ چومتے اور ان کے سامنے ماتھا ٹیکتے ہیں۔ یہ مغربی پنجاب کی دیہی معاشرت کی دوٹوک سچ کی صورت جھنگوی آمیز اسلوب میں عکاسی ہے۔ سیّد شبیر حسین قیام پاکستان کے بعد کی صورت حالات بیان کرتے ہوئے اپنے دوٹوک بیانیہ اسلوب میں لکھتے ہیں:

> ''اگرچہ شہری طبقہ بھی اس افراتفری کے دور میں کافی حد تک پریشان تھا مگر جو اندھیر نگری دیہاتی علاقوں میں مچی اس کا تصوّر بھی محال ہے۔ ہر سرکاری محکمے کی بداعتدالیوں کا بوجھ ان کے کندھوں نے اٹھایا ہوا تھا۔ وہ اگر فریاد کرتے تو سننے والے کہاں سے آتے؟ ان کے حلقوں کے ارکان اسمبلی، جاگیر دار، رئیس، ذیلدار، نمبر دار تو بیچارے تارکین وطن کا مال سمیٹنے کی تگ ودو میں مصروف تھے۔''(۲۴۲)

یاد رہے کہ یہ بیان حلفی طرز کا بیان اُس دور کے تحصیل دار کا ہے جو بعد ازآں ناول نگار کے طور پر سامنے آیا۔ سید شبیر حسین نے 'شاہ جیونہ' کے پیر عدالت حسین شاہ کو رسّہ گیر بتایا ہے جو مویشیوں کی چوری میں ملوث ہونے کے علاوہ عورتوں کے اغوا اور پولیس کی دلّالی کے ساتھ تاوان کا طلب گار بھی رہتا ہے۔ نتیجہ کے طور پر ناخواندہ اور نیم مردہ مرید تقدیر پرست ہو جاتے ہیں۔ ناول سے ایک منظر ملاحظہ ہو: بوندا باندی جاری تھی پانی نشیبی علاقوں سے بہتا ہوا گرے ہوئے کوٹھوں سے اناج، برتن،

لحاف اور چار پائیاں تیزی سے بہائے لئے جا رہا تھا۔ آس پاس آبادیوں سے مرے ہوئے بیل، بھینس، بکریاں، کٹڑے، بچھڑے اور مرغیاں پانی کے بہاؤ پر لڑھکتے ہوئے جا رہے تھے۔ سب منظر پُرنم آنکھوں سے لوگ دیکھ کر اتنا کہنے پر اکتفا کرتے:

> ''اچھا۔۔۔رب دی مرضی۔زبردست کے سامنے کیا زور ہے۔''(۲۴۳)

یوں یہ ناول پنجاب کے مقہور و مجبور لوگوں کی سچی عکاسی کے سبب بے حد مقبول ہوا۔ پاکستان ٹیلی وژن، لاہور سینٹر نے اس ناول پر مبنی ایک ٹیلی سیریئل ''جھوک سیال'' ہی کے عنوان سے بنایا، جو عوامی سطح پر مقبولیت کے تمام ریکارڈ توڑ گیا۔

ناول میں جہاں وفورِ جذبات اور کڑھن کے نتیجہ میں آنکھ دیکھی کا کڑوا پن جھنگوی پنجابی آمیز سادہ بیانیہ اسلوب میں چلا آیا ہے، وہیں سیّد شبیر حسین کی منظر نگاری اور انسانی جذبات کا مبالغے سے پاک سادہ بیانیہ قابلِ داد ہے۔

واجدہ تبسّم ۱۹۷۴ء : نتھ کی عزت، کیسے کاٹوں رین، پھول کھلنے دو اور ساتواں پھیرا کا اشاریت سے مملو حیدرآبادی بیانیہ:

واجدہ تبسّم نے ہمیشہ حیدرآبادی معاشرت سے متعلق ہی لکھا اور خوب لکھا۔ واجدہ تبسّم کے ناول نتھ کی عزت (۱۹۷۴ء) میں 'نتھ' کنوار پن کی علامت ہے اور 'حیا' نامی ایک طوائف زادی کے جذبات و احساسات کا بیان دیکھنے کو ملتا ہے۔ حیا، ایک حیدرآبادی طوائف کے گھر جنم لینے والی ایسی طوائف زادی ہے جو شریف گھرانوں کی لڑکیوں کی طرح بیاہے جانے کی خواہش رکھتی ہے۔ جسم فروشی کے بجائے گرہستن کی زندگی اسے پسند ہے، لیکن یہ ظالم سماج اس کی اس معصوم آرزو کو پورا نہیں ہونے دیتا۔ سب سے پہلی تو نواب شوکت نے بہلا پھسلا کر اس کی عصمت دری کی اور شادی کہیں اور کر لی۔ اس حوالے سے حیا کا مکالمہ رونگٹے کھڑے کر دیتا ہے:

> ''بڑے ضبط کے ساتھ وہ بولی : ''اور عورتوں کے دل کا تو مجھے پتہ نہیں۔ لیکن میں نے اپنے دل کی گزرگاہ ہی بند کر دی۔ آپ تو بڑے خوش نصیب تھے نواب صاحب، کہ ایسی محفل میں قدم رنجہ ہوئے جہاں آپ سے پہلے اور آپ کے بعد کوئی نہیں آیا۔ لیکن میں (۔۔۔وہ سسک کر رو پڑی) میں کتنی بدنصیب تھی کہ آپ کی دل کی دہلیز تک ہی پہنچ پائی۔ داخلہ میرے لیے ممنوع تھا۔''(۲۴۴)

لیکن ناول نتھ کی عزت کی حیا دیگر طوائف زادیوں کی طرح لُٹ لُٹا کر خاموش نہیں بیٹھ جاتی۔ اس نے اپنی ماں زمانی بیگم کا گھر چھوڑا تو ایک نیا روپ دھارا اور نواب شوکت سے اُس کے اکلوتے بیٹے سرفراز کے ذریعہ اپنا انتقام لیا۔ اس 'قصّاص' کے حصول کی خاطر وہ بارہ برس تک مسلسل جدوجہد اور منصوبہ بندی کرتی رہی۔ اس کا بیان حیدرآبادی لفظیات پر مبنی بیانیہ میں ملتا ہے۔ حیا، ایک طوائف زادی ہونے کے باوجود ایک خالص عورت ہے، جس میں فطری نسائی کمزوریوں پر قابو پانے کی بے پناہ صلاحیت موجود ہے۔ وہ سلیقہ مند اور محبت کرنے والی بھی ہے اور عزم و ارادے کی مضبوط بھی لیکن ہے تو ایک کمزور اور بے بس عورت ہی۔ اس لیے مردانہ معاشرے میں بال آخر ہار کر بیٹھ جانا اُس کا مقدر ہے۔ نواب شوکت کے ناجائز

بچے کا اسقاط کرانے سے انکار اس کی نسائی کمزوری اور مامتا کے فطری جذبے سے مغلوب ہونا ہی تو ہے۔ جب کہ حیا کی ماں زمانی بیگم ''پنچھی براق''، نامی حیدرآباد (دکن) کے چکلے کا متحرک استعارہ رہا ہے۔ روپے پیسے کی حریص زمانی بیگم، جو اکلوتی بیٹی کو بھی دولت پر قربان کر دیتی ہے، لیکن ہزار برائیوں کے باوجود وہ ایک ماں بھی ہے۔ حیا کے چلے جانے کے بعد وہ ٹوٹ کر رہ گئی اور پاگل پن تک جا پہنچی۔ ناول نتھ کی عزت کا دلیرانہ حیدرآبادی بیانیہ کہیں کہیں عصمت چغتائی کے ہاں بھی دیکھنے کو نہیں ملتا۔ اس ناول کے ساتھ ملا کر واجدہ تبسم کا افسانہ ''نتھ اُترائی'' ضرور پڑھنا چاہیے۔ نتھ کی عزت (۱۹۷۴ء) کے بعد ناول کیسے کاٹوں رَین از واجدہ تبسم (۱۹۷۵ء) سامنے آیا۔ جس طرح نتھ کی عزت حیدرآبادی نوابوں کی اصلیت بے نقاب کرنے والا ناول تھا، اسی طرح یہ ناول بھی حیدرآباد کی سماجی زندگی میں طوائف کے ناسور ہی کا بیان ہے۔ یہ ناول بھی چونکہ حیدرآباد (دکن) کے چکلے 'پنچھی براق' کا احاطہ کرتا ہے، اس لیے اس میں بھی زبان و بیان اور اسلوب کی سطح پر حیدرآبادی لفظیات دکھائی دیتی ہے۔ مکالموں میں حیدرآباد (دکن) کی روزمرہ بول چال اور محاورہ اس ناول کے اسلوب کی خاص پہچان ہے۔ جب کہ فطری جذبات کے بے ساختہ اظہار پر واجدہ تبسم کو ملکہ حاصل ہے:

> ''رُکی ہوئی بارش تیز ہوگئی اور جھما جھم مینہ برسنے لگا۔ سوندھی سوندھی خوشبوئیں ہر طرف سے اٹھنے لگیں، کھانے والے کی کسے سُدھ تھی۔ حلق تک تو ٹھونس کر آئے تھے، سب یونہی پڑے رہے۔ آدھی رات کے وقت جب بڑے سرکار اپنے کمرے میں سوئے ہوئے تھے کہ کھڑکی سے پانی کی بوچھاڑ آنی لگی۔ اُٹھ کر اُنھوں نے پٹ بھیڑنے چاہے تو اُن کے کانوں میں سریلی اور چبھتی ہوئی دردناک آواز پہنچی —— ''بیرن ہوگئیں رتیاں تم بِن —— دریا ہوگئیں اکھیاں تم بِن'' —— بڑے سرکار نے سر نکال کر دیکھا چوبارے کی طرف۔ اندر والے ساپتان کے کھم سے لگا کوئی ہلکے سُروں میں گا رہا تھا۔ آنسوؤں کا زور ہوتا تو آواز رکھا جاتی۔ پھر ابھر آتی۔ بجلی چمکی تو اس کی روشنی میں بڑے سرکار نے دیکھا کہ گوری بی ہے۔ بھیگا ہوا ہرا آنچل اس کے سر پر کانپ رہا ہے اور آنکھیں دریا ہوگئی ہیں۔'' (۲۴۵)

گوری بی، ان ہی کی چہیتی بیٹی ہے، جو جوانی میں غلط جگہ شادی کرنے کے نتیجہ میں دُکھی ہوگئی۔ اسلوب کی سطح پر واجدہ تبسّم کو مناظر کی جزئیات نگاری اور حیدرآبادی اردو میں مکالمہ لکھنے پر عبور حاصل ہے۔ اُسی اسلوب میں حیدرآباد، دکن کے چکلے 'پنچھی براق' کی منظر کشی ملاحظہ ہو:

> ''سونے چاندی کے ورقوں میں تیار پان بیچنے کی دکانیں۔ مٹھائی والوں کی دکانیں، درگاہ جانے والی طوائفوں کی آسانی کے لیے عود بتیوں اور نقل دانے بیچنے والوں کی دکانیں۔ پھر نچلے طبقے کی چلتے گاہک کو روک کر خود منہ سے بلانے والی طوائفیں، جو گاہک کے ساتھ شب بسری سے قبل اس کے ہاتھ میں کھانے کی پوری ٹٹولتی ہوں۔ ایسی بھوک کی ماری طوائفوں کے توشے کے طور پر لے جانے والی تین میں تلی جانے والی جلیبیوں... کی دکانیں۔ یہ 'پنچھی براق' تھا۔ یہاں کچھ ایسی بھی تھیں جو جسم کا کاروبار کرتی تھیں۔ ایسی بھی جو صرف ناچ کر گاہکوں کا دل بہلاتی تھیں، پھر پچھواڑے کے کمروں میں جا کر شب بسری کا اہتمام بھی کر دیتی تھیں... اور ایسی بھی جو کسی کے بلاوے پر محلوں، کوٹھیوں اور ڈیوڑھیوں پر بھی چلی جاتی تھیں۔'' (۲۴۶)

واجدہ تبسم کے ناولوں میں فطرت نگاری کے اعلیٰ نمونے ملتے ہیں، جو کبھی عزیز احمد کے اسلوب کی نمایاں پہچان رہے۔ مرد اور عورت کے جنسی اختلاط کو وہ بغیر شرمائے انتہائی جرأت مندی کے ساتھ بیان کر دیتی ہیں۔ اُن کی فطرت نگاری کا ایک منظر دیکھیے، جس کی اشاریت دادطلب ہے:

''لمبے چوڑے چھپر کھٹ پر پہلے تو زیتون دکھائی ہی نہیں دی۔ جو غور سے دیکھا تو دو روحیں ایک جسم بن کر پڑی ہوئی تھیں اور سفید چادر پر گل بوٹے بنے ہوئے تھے۔''(۲۴۷)

اسی تسلسل میں اب ایک دوٹوک بیان بھی ملاحظہ ہو:

''بعد میں پتہ چلا کہ جس انا کا دودھ پیا وہ ایسی شریف بی بی تھی کہ ہر رات نئے مرد کا بستر گرم کرتی۔ جانے کتنوں کو گرمایا ہوگا۔ ایک بدذات رنڈوے سے آنکھ لڑ گئی اور اسی کے گھر آ پڑی۔''(۲۴۸)

یہ اسلوب ایک زمانے میں 'زولائیت' کہلایا۔ اس لیے کہ اس طرزِ نگارش کو فرانسیسی ناول نگار ایمائل زولا *(Emile Zola)* نے اپنے ناولوں میں متعارف کروایا تھا۔ اسے 'جنس زدگی' اور 'فحش نگاری' بھی کہا گیا اور 'فطرت نگاری' بھی۔

واجدہ تبسم کا تیسرا ناول پھول کھلنے دو (۱۹۷۷) گاندھی جی کے انسانیت سے پیار کے نظریے کو بنیاد بنا کر لکھا گیا ہے، جس کے تحت مہاتما گاندھی نے کہا تھا: ''میں بھگوان سے پرارتھنا کروں گا کہ اگر مرنے کے بعد دوسرا جنم ملنا ہے تو مجھے ہریجن کے گھر میں پیدا کیا جائے۔''

موضوع کے حوالے سے اس ناول میں واجدہ تبسم کا اسلوب یکسر بدلا ہے۔ ہریجن، ہندوستان کی سب سے پست اور نچلی ذات کو کہا جاتا ہے۔ اس حوالے سے اس ناول کا مرکزی کردار دھرم راج ہریجن ہے، جو بمبئی آ کر پیسہ کماتا ہے اور اونچی ذات والوں کو نیچا دکھانے کے لیے بہت سا رقبہ خرید کر ہریجنوں میں تقسیم کر دیتا ہے۔ ان کے لیے ہسپتال بنواتا ہے، اسکول کھولتا ہے اور اونچی ذات والوں کا مونہہ چڑاتا ہے۔ آج کے ہندوستان میں اب وہی ہریجن، 'دلّت' کہلاتے ہیں اور ایک طاقت بن کر ابھر رہے ہیں۔

اس ناول میں ہریجنوں کی گری پڑی بولیاں بھی واجدہ تبسم کے اسلوب کا حصّہ بن گئی ہیں۔ جبکہ واجدہ تبسم کا چوتھا ناول ساتواں پھیرا (۱۹۸۶ء) ایک چالباز آدمی کی کہانی ہے، جو ایک اسکول کی استانی (جس کا شوہر آٹھ سال پہلے گم ہو گیا تھا) سے ملتا ہے اور اُسے دھوکہ دہی سے باور کرواتا ہے کہ:

''آٹھ سال پہلے ہماری شادی ہوئی تھی ــــ شادی کے تین سال بعد عجیب حالات میں، میں غائب ہو گیا تھا۔ اب میں واپس آ گیا اور میں وہی گم شدہ شوہر ہوں۔''(۲۴۹)

یہ بظاہر ایک حیرت ناک بات ہے کہ جو عورت مسلسل تین سال تک ایک شوہر کے ساتھ رہی، اس نئے شخص کی ہیئت سے اس حد تک دھوکہ کیسے کھا گئی کہ وہ چھے ماہ تک گومگو کی حالت میں اس کے ساتھ باقاعدہ بیوی کی طرح رہی اور اس مدّت میں وہ اس کی جائیداد ہڑپ کرتا رہا۔ یہاں تک کہ چھے مہینے بعد اس استانی اور اس کی ماں کو لگا کہ یہ آدمی دھوکہ باز ہے تو ان لوگوں نے پولیس میں شکایت درج کروائی جب کہ ان چھے ماہ میں پولیس بھی یہی کہتی رہی کہ نہیں یہی تمہارا اصلی شوہر ہے۔

یہ خبر بھارت کے مشہور اخبار *The Times of India* بروز منگل، ۳–ستمبر ۱۹۸۵ء کے صفحہ ۱۶ : پر شائع ہوئی، جسے بنیاد بنا کر واجدہ تبسم نے یہ ناول مجرمانہ نفسیات کے حوالے سے لکھا۔ اس ناول کو پڑھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ بمبئی کی *underworld* کس قدر طاقت ور ہے۔ واجدہ تبسم نے ناول کے صفحہ ۱۶۴ پر اخبار کے تراشے کا عکس بھی شامل کتاب کیا ہے۔ اسلوب کے حوالے سے اس ناول میں مجرمانہ لفظیات اور طریقۂ واردات خاص طور پر قابل لحاظ ہے۔ جب کہ واجدہ تبسم کے ان چاروں ناولوں کے پلاٹ، کردار نگاری اور منظر نگاری کے علاوہ واجدہ تبسم کا دوٹوک، دلیرانہ اسلوب توجہ طلب، جس میں حیدرآبادی لفظیات کی آمیخت جداگانہ لطف کا باعث ہے۔

انیس ناگی ۱۹۸۰ء : دیوار کے پیچھے، میں اور وہ، زوال، ایک گرم موسم کی کہانی، ایک لمحہ سوچ کا، محاصرہ، قلعہ، چوہوں کی کہانی، کیمپ، صاحبان، ناراض عورتیں، ۳۱۳ بریگیڈ، پُتلیاں اور سکریپ، کا کولاژ سازی، علامتیت اور تجریدیت کا امتزاجی وشکستہ اسلوب:

انیس ناگی نے چودہ ناول لکھے۔ ان کے بیشتر ناول البیر کامیو *(Albert Camus)*، سارتر *(Jean Paul Sartre)*، آندرے ژید *(Andre Gide)* اور فرانز کافکا *(Franz Kafka)* کے زیرِ اثر انہی سے مخصوص اسالیب میں بحران کے تحت پنپنے والی وجودی صورت حال کے عکاس ہیں۔ انیس ناگی نے محض واقعات کی ناول نگاری نہیں کی۔ ان کے ناولوں کی دنیا، ہم عصریت کی ''بُو باس'' سے مملو عہدِ جدید کی سانس لیتی اور ہر لمحہ بدلتی ہوئی زندگی ہے، جس میں تاریخ اور نفسیات کا عمیق مطالعہ شامل ہوتا چلا گیا، جو نئے نئے اسالیب وضع کرنے کا باعث بنا۔

اُن کا پہلا ناول :دیوار کے پیچھے (۱۹۸۰ء)، ایک فرد کا المیہ بھی ہے اور پوری قوم کا المیہ بھی۔ یہ تیسری دنیا کے ہر ذی شعور فرد کی جانی پہچانی زندگی ہے۔ یہ بہ ظاہر ایک پروفیسر (احمد) کا المیہ ہے لیکن اس میں غور طلب اور قابل توجہ معاملات بہت سارے ہیں، از قسم گھریلو الجھنیں، عدالتی نظام کی خرابیاں، جھوٹے گواہوں کا احوال، انتظامیہ کی ناقص کارکردگی، طوائفوں کے کوٹھوں کا حال اور ہسپتالوں کی حالت زار۔ غرضیکہ کامل اندھیر نگری ہے۔ کیا کوئی مرد آہن جنم لے گا، جو انقلاب لا کر کایا پلٹ دے؟ اس لیے کہ یہ اندھا بہرا سماج اس دیوار کے پیچھے جھانکنے کی سعی نہیں کرتا، جہاں انسانیت سوز سازشیں ہو رہی ہیں۔ ہم اس ظلم وستم کے خلاف آواز اٹھانے کے قابل نہیں، آخر کیوں؟ یہ اس ناول کا بنیادی قضیہ ہے۔ یوں یہ ناول فرد کی شکست خوردگی اور اسلوبِ بیان کے حوالے سے معاشرتی انتشار کا عکاس ہونے کے علاوہ دعوتِ فکر دیتا ہے۔

انیس ناگی، اس تخلیقی تجربے کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

> ''ایک ہی ذہن سے نکلتے ہوئے تخلیقی راستے کسی ہیئتی یا فنی تخصیص کے محتاج نہیں ہوتے...اصل مسئلہ تخلیقی تجربے کی معنوی حیثیت کا ہے کہ وہ کس حد تک اپنے جائز وجود کا جواز فراہم کرتی ہے۔ کیا اس کی موجودہ شکل اس کی آخری اور حتمی شکل ہے؟ یہ معیار ناگزیر طور پر تخلیقی تجربے کے عصری رابطوں اور تہذیبی کنایوں کو اولاً زیر بحث لاتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ معاصر زندگی میں مسائل کی فوریت کا تعین کرتا ہے اور دوسری طرف یہی تخلیقی تجربہ اپنی لسانی شناخت کا تعارف کراتا

ہے۔۔۔۔۔میں اس عظیم تخلیقی سلسلے کی آڑ میں اردو کے پرانے اور ''نئے'' ناول کی تردید کا خواہش مند نہیں ہوں بلکہ یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اردو میں ناول کی ایک منطقی شکل ہے جس میں واقعات اور کرداروں کی مضحکہ خیز مثلثیں قائم کی جاتی ہیں۔لیکن آغاز، ایک انجام اور کرداروں کے میکانکی ارتقاء کو تصور کیا جاتا ہے۔ان تمام تصورات کی شکست وریخت ضروری ہے۔''(۲۵۰)

ناول کا مرکزی کردار پروفیسر احمد ہر معاملہ میں بلا خوف وجھجک اپنی رائے کا اظہار دلیری سے کیا کرتا تھا، جس کے نتیجہ میں بعض لوگ اس سے چھیڑ چھاڑ کر کے محظوظ ہوتے اور بعض اسے بیرونی ایجنٹ خیال کرتے۔اس کے طرزِ عمل کی وجہ سے اسے ''سُرخا یا کمیونسٹ'' ہونے کے شبہ میں ملازمت سے الگ کر دیا گیا اور اس کے گھر والے بھی اس سے تنگ آ گئے۔ پروفیسر فطرت و مذہب سے برگشتہ، اجتماع سے لاتعلق اور رشتوں کا شاکی ہے۔اس کا یہ جرم ہے کہ وہ جاننا چاہتا ہے اور سوالات کھڑے کرتا ہے۔یوں ہر شخص اس سے کنارہ کرنے لگا اور وہ اکیلا رہ گیا۔اس لیے کہ کوئی اس نظام کو بدلنا ہی نہیں چاہتا۔ جب کہ وہ زندہ رہنے کا حق چاہتا ہے، پر نظام ایسا ہے کہ اسے یہ حق ملتا ہی نہیں۔وہ شروع شروع میں بہت مزاحمت کرتا ہے مگر آہستہ آہستہ اسی زوال کا حصّہ بن جاتا ہے۔تب اسے پتا چلتا ہے کہ سوسائٹی کا جبر واستحصال کس طرح ایک فرد کو اپنے سانچے میں ڈھال لیتا ہے۔اسی حوالے سے قاضی جاوید کہتے ہیں:

''اس ناول کو پڑھنا عصری زندگی کے پورے کرب سے گزرنا ہے۔یہی وجودی بحران کا نقطۂ آغاز ہے۔''(۲۵۱)

لایعنی کائنات میں کسی سوال کا جواب موجود نہیں۔جواب سے محروم رہنا سوالات کا مقدر ہے۔پروفیسر نہیں جانتا کہ اس کا جرم کیا ہے۔اس سے باز پرس کرنے والا کون ہے اور وہ کس کے روبرو جواب دہ ہے۔یوں ناول کے مرکزی کردار کے حوالے سے وجودی فلسفے کے تحت یہ ثابت کیا گیا ہے کہ انسان روحانی طور پر مر چکا اور وجودی طور پر وہ ایک بیکار پرزہ ہے۔اپنے کسی فعل پر اختیار نہیں رکھتا۔یہ بات انیس ناگی کے شکستہ اسلوب سے بھی واضح ہو جاتی ہے۔بہ قول قاضی جاوید:

''انیس ناگی کا پروفیسر لایعنی کائنات میں بلا جواز پھینکا ہوا اینٹی ہیرو ہے۔وہ برگشتگی کی تجسیم ہے۔روحانی طور پر جلاوطن، بے جڑ بے خانماں اور بے ایمان ہے۔فطرت سے برگشتہ، مذہب سے محروم اور اجتماع سے لاتعلق ہے۔پروفیسر کے روپ میں انیس ناگی نے لایعنیت کا راز افشا کیا ہے۔۔۔بسا اوقات تو ہیرو کا کرب ہمارے لیے ناقابل برداشت ہو جاتا ہے کیونکہ اس کی حقیقت میں ہم سب کا بھید پوشیدہ ہے۔اس کے حوالے سے ہم اپنے اپنے وجود کے تجربے سے ازسرنو دوچار ہوتے ہیں۔''(۲۵۲)

انیس ناگی کو اس معاشرے کے مختلف طبقوں اور اداروں کا شعور حاصل ہے۔بہ طور پی سی ایس آفیسر وہ جانتے ہیں کہ بیوروکریسی میں افسر اور ماتحت کی کیا حیثیت ہوتی ہے۔اُنھوں نے زندگی کی ایسی ایسی تصویریں پیش کی ہیں جو طرح طرح کی بددیانتی کو بے نقاب کرتی ہیں۔قدم قدم پر انسان کا ضمیر چھلنی ہوتا ہے اور وہ روحانی موت مرتا ہے۔ناول سے شکستہ اسلوب میں پروفیسر کی خود کلامیاں ملاحظہ ہوں:

''۔۔۔اوہ، کیسا بے اجر عہد ہے جو مجھے ایک اضطراب کے علاوہ اور کچھ نہیں دے سکا ہے۔اس میں میرا کوئی قصور نہیں

ہے۔ میں اس عہد کی قید میں ہوں۔ اس قید سے نکل سکتا ہوں لیکن اس راستے پر میرا سایہ ہی ایک حریف کی طرح راستہ روکے ہوئے ہے۔ میری قید اور رہائی میں اس سارے عہد کے سوالات چھپے ہوئے ہیں۔ ان سوالات کو کون ایک علم کی طرح اٹھائے کہ عہد زوال ہے، کیسا زوال؟ ایک نظام کا جو ایک مرتے ہوئے آدمی کی مٹھی کی طرح کھلتا جا رہا ہے۔۔۔،، (۲۵۳)

ناول میں یہ بیان کلیدی حیثیت کا حامل ہے۔ اس کردار کی سوچ میں اتنا الجھاؤ ہے کہ یہ سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے کہ ناول نگار اس کردار سے کس قسم کا کام لینا چاہتے تھے۔ ہر کردار خاصی حد تک تضادات کا مجموعہ ہے۔ کبھی تو وہ یہ اعتراف کرتا ہے کہ دنیاوی جکڑ بندیوں کے سامنے ہتھیار پھینک چکا ہے اور دوسری طرف وہ بہادری سے ثابت قدم رہنے کے عزائم ظاہر کرتا ہے مگر تھوڑی دیر بعد ہی وہ حالات کے ساتھ سمجھوتا کرتا نظر آتا ہے۔ اس کردار کا نہ تو کوئی نصب العین نظر آتا ہے اور نہ ہی کوئی مطمع نظر۔ یہ ایک طرح سے اس عہد کی لایعنیت ہے، جو اس کردار کے اندر رچ بس گئی ہے۔ اسی لیے الجھنوں کا شکار پروفیسر ایک دن کسی نامعلوم سمت کو نکل جاتا ہے۔ کہاں؟ اس کا جواب ناول سے نہیں ملتا۔ اس عہد کا سفلہ پن اور رشتوں کی ٹوٹ پھوٹ، اس طرح کا کردار ڈھال رہی ہے۔ فرد اپنے شناخت سے عاری ہوتا جا رہا ہے۔ موضوع کی مناسبت سے شکستہ اسلوبِ بیان کے ساتھ، اس شکستہ اسلوب میں توڑ پھوڑ انیس ناگی کی عدالتی زبان نے کی ہے۔ یہ بے شناخت کردار اپنے تئیں عضویاتی کُل کی حیثیت بھی کھو بیٹھا ہے۔ اس سوسائٹی کا ہر فرد بے بس ہے اور زمانے کو بے نقاب کرنا پروفیسر احمد کا مشن ہے لیکن اخلاقی قدریں اتنی بکھری ہوئی ہیں کہ وہ خود اس بکھراؤ کا شکار ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں، اس ٹوٹ پھوٹ کے شکار کردار کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''پروفیسر شروع سے آخر تک ایسی شخصیت ہے، جس میں سچ بولنے کا سودا سمایا ہوا ہے وہ بھی ایک ایسے معاشرے میں کہ جس میں افراد کی اکثریت حق گوئی، سچائی اور حقیقت پرستی کو اہمیت تو دیتی ہے لیکن صرف زبانی یا کتابی حد تک مگر جب عمل کا وقت ہوتا ہے تو منافقت سے کام لیتی ہے۔ ہمارے معاشرے میں واقعی یہ تضاد موجود ہے اور اس کو تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں۔ گو اس پوری صورت حال سے معاشرے کی مضحکہ خیزی جھلکتی ہے اور یہ وہ مضحکہ خیزی ہی ہے کہ جس نے انیس ناگی سے یہ ناول تخلیق کرایا ہے۔،، (۲۵۴)

درحقیقت انیس ناگی ہمیں اس ناول میں معاشرے کی حقیقی تصویر دکھانا چاہتے ہیں۔ اس لیے اس ناول کا مرکزی کردار معاشرے کی خرابیوں اور برائیوں پر نظر رکھے ہوئے ہے اور اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ اس منافق اور چاپلوسی پسند معاشرے میں سچے انسان کی کوئی جگہ نہیں ہے۔ منافق معاشرے میں کسی حقیقت کا برملا اظہار کر دینا بغاوت بھی ہے اور سنگین جرم بھی۔ اسی لیے اس ناول کا مرکزی کردار باغی بھی قرار پایا اور معاشرے کا مجرم بھی۔ یہ ناول شکستہ اسلوب میں معاشرے کا ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ہم معاشرے کی خباثتوں کو دیکھ سکتے ہیں۔ یوں بھی ناول نگار کا شروع سے اب تک یہی منصب رہا ہے کہ وہ معاشرے کو آئینہ دکھائے۔ سچ بولے اور حقیقت کا اظہار اُسی طرز کے تجریدی اور شکستہ اسلوب میں کرے۔

مشہور ناول ڈاکٹر ژواگو کے خالق بورس پاسٹرناک *(Boris Pasternak)* نے کہا تھا:

"In every generation there has to be some fool who will speak the truth he sees it." (۲۵۵)

ایسا نہیں کہ بورس پاسٹرناک (*Boris Pasternak*) سچے لوگوں کو بے وقوف اس حوالے سے قرار دے رہے ہیں کہ وہ واقعی بے وقوف ہوتے ہیں۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ جعل ساز دنیا انہیں بے وقوف تصور کرتی ہے۔ اس ناول کا پروفیسر بھی ایک ایسا ہی شخص ہے، جو اپنے نفع نقصان پر حق گوئی کو فوقیت دیتا ہے۔ اس کی حق گوئی کے سبب بڑا نقصان اس کی بہن رضیہ کا ہوا، جس کی منگنی ٹوٹ گئی اور وہ آسیب زدہ سی ہوگئی۔ اسے مرگی کے دورے بھی پڑنے لگے۔ اسے پروفیسر سے نفرت ہوگئی ہے۔ وہ پروفیسر کو مخاطب کر کے کہتی ہے:

''نہیں میں اندر نہیں آسکتی تم ناپاک ہو، تمہارے کمرے سے کفر کی بُو آتی ہے، تم باہر مت نکلنا انھوں نے کہا ہے تم سے پردہ کروں۔'' (۲۵۶)

یہی دیکھ کر ڈاکٹر خالد اشرف لکھتے ہیں:

''پروفیسر اپنے سماج کے ہر رشتے پر سے اعتماد کھو چکا ہے۔ ماں، بہن، بھائی دوست اور عزیز اسے بے حیثیت اور بے خلوص نظر آتے ہیں کیونکہ وہ حرص ولالچ پر مبنی کلاس کی فرسودہ اقدار کے درمیان زندگی بسر کر رہا ہے۔ وہ کسی کے لیے قربانی دینا نہیں چاہتا کیونکہ وہ اس سیٹ اپ کو اب اور کچھ دینے کے لیے راضی نہیں ہے جو اس سے اس کی آزادی اور انفرادیت چھین چکا ہے۔'' (۲۵۷، ۲۵۸)

پروفیسر کے اس نتیجہ تک پہنچنے اور ناول نگار کے شکستہ اسلوب سے متعلق اس کی ایک خود کلامی ملاحظہ ہو:

''میں نے بڑی دیر تک ضبط اور تحمل سے کام لیا ہے لیکن اب صبر کی سب طنابیں ٹوٹ چکی ہیں۔ منفی صورت حال میں اعلان حق کا وقت آ چکا ہے، یہ ڈان کیخوٹے کا اسلوب بے وقت کی راگنی ہے۔ میں فرض محال صداقت کا اعلان کروں تو کس لیے۔ ان کے لیے جنھیں صداقت کی ضرورت نہیں ہے ایثار و قربانی کی مثال وہاں بارآور ہوتی ہے، جہاں منفی اور مثبت میں تمیز کا سلیقہ ہو اور جرأت مفقود نہ ہو۔'' (۲۵۹)

اس نامنصفانہ و غیر متوازن سوسائٹی میں پروفیسر جیسے باشعور لوگ یا تو پاگل ہو جاتے ہیں یا الگو حلک۔ یہ تنہا اور کٹے پھٹے افراد اپنی ذات کے نہاں خانوں کے اسیر ہوتے چلے جاتے ہیں اور بالآخر خودکشی کر جاتے ہیں۔ پروفیسر نے بھی یہی کیا لیکن مزید دُکھ برداشت کرنے کے لیے اس کی جان بچالی گئی۔ پروفیسر کا اقدام خودکشی فرانز کافکا (*Franz Kafka*) کے ناول دی ٹرائل اور البیر کامیو (*Albert Camus*) کے ناول اجنبی کے مرکزی کرداروں جیسا ہی ہے۔

ناول دیوار کے پیچھے کے بعد انیس ناگی نے دوسرا ناول میں اور وہ لکھا جس میں دیوار کے پیچھے کے مرکزی کردار کی طرح ہی کا ایک کردار ہے، جو معاشی ناہمواری اور قنوطیت کا شکار نظر آتا ہے۔ یہ کردار بھی سماج سے سمجھوتہ نہیں کر پاتا اور ہر جگہ نامراد نظر آتا ہے۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ انیس ناگی پر کافکا، کامیو اور سارتر کے گہرے اثرات رہے، جن کا خاص موضوع انسان کی تنہائی ہے۔

ناول میں اور وہ (۱۹۸۳ء) الجزائر میں مقیم ایک پاکستانی کی کہانی ہے جو وہاں رہنا چاہتا ہے، خاندان کے لیے کچھ کرنا چاہتا ہے۔ مگر اسے بہت مشکلات کا سامنا ہے اور اکثر اوقات اپنے آپ سے الجھتا ہے کہ ''میں کہاں سے چلا تھا اور کہاں آ گیا؟'' انسانی رشتوں سے اکتائے ہوئے اس مضطرب اور جھنجھلائے ہوئے اس کردار کے بارے میں ڈاکٹر وحید قریشی کا کہنا ہے:

''وہ بیک وقت دو دنیاؤں کا باشندہ ہے۔ وہ پاکستانی بھی اور غیر پاکستانی بھی ہے۔ وہ لاہور کا شہری بھی اور لندن اور پیرس کا شہری بھی ہے۔ وہ اپنی ذات میں ایک انجمن بھی ہے اور اپنی ذات کا دشمن بھی۔ وہ بیوی بچوں کے ساتھ زندگی بسر کرنے والا انسان بھی ہے اور ان کے ماحول سے الگ تھلگ بھی۔ اسے ان سے محبت بھی ہے اور نفرت بھی۔ لیکن نفرت کو بھی دوسری شکلیں دینے پر مُصر ہے کہ یہ نفرت اس کی ذات کا حصّہ بھی ہے اور نہیں بھی۔ وہ نفرت کو لاتعلقی اور لایعنیت کے کیپسول میں بند کر دیتا ہے اور سمجھتا ہے کہ اسے کسی سے نہ ہمدردی ہے اور نہ نفرت، ایک صوفیانہ علیحدگی ہے۔ لیکن وہ صوفی بھی نہیں ہے صوفی بننے کے لیے جس ریاضت اور خود آگاہی کی ضرورت ہے وہ اس سے بھی ناواقف ہے۔'' (۲۶۰)

دیوار کے پیچھے اور میں اور وہ کے مرکزی کرداروں کے حوالے سے انیس ناگی کی ماحول اور حالات سے ناراضی اور نفرت بے وجہ نہیں ہے۔ وہ بچپن میں بہن بھائیوں کی وافر تعداد میں موجودگی اور اپنے والد کے بے حد درشت رویہ سے پریشان رہے۔ انیس ناگی نے ''ایک ادھوری سرگزشت'' کے ابتدائیہ پر درج کیا ہے:

''اگر میرے والد مہربان ہوتے تو میں ان کے سائے کی انگلی پکڑ لیتا لیکن میں تو دائمی ہراس میں تھا۔ ان کا نام ابراہیم تھا اور میں ان حالات میں اسماعیل کیسے بن سکتا تھا؟'' (۲۶۱)

اس کی تفصیل بھی جان لیجئے۔ انیس ناگی لکھتے ہیں:

''میری اپنے آپ سے یا حالات سے ناراضگی بے وجہ نہیں ہے۔ جب تقدیر، تدبیر کا راستہ روک لے تو پھر دو ہی راستے ہیں سر تسلیم خم یا بغاوت۔ دونوں راستے ہلاکت کی طرف جاتے ہیں۔ ایک بتدریج اور دوسرا ناگہانی۔ میں دونوں میں سے کوئی راستہ منتخب نہ کر سکا اس لیے ناطاقتی کی بڑبڑاہٹ اور اپنے اندر سلگتے رہنے کے عارضے میری زندگی کے ساتھ سائے کی طرح چلتے رہے۔'' (۲۶۲)

ناول نگار کی اسی شخصی حالت اور حالات کی عکاسی ان کے تمام ناولوں میں نظر آتی ہے۔ انیس ناگی کے یہ بے چین اور زندگی سے نامطمئن کردار، زندگی کی محرومیوں، ٹوٹے ہوئے خونی رشتوں، معاشرتی ناانصافیوں اور نفسیاتی الجھنوں سے متعلق اپنے قول و فعل کے ذریعے بہت سے سوالات اٹھاتے ہیں۔ بہ طور خاص، ماحولیاتی جبر تو ان کے ہر ناول میں دکھائی دیتا ہے، لیکن یہاں ناول کا اسلوب ناول نگار کی شخصیت کا پرتو ہی محسوس ہوتا ہے۔

ڈاکٹر ممتاز احمد خان نے میں اور وہ کے مرکزی کردار کو دیوار کے پیچھے کے پروفیسر سے ملتا جلتا کردار قرار دیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''(یہ ہیرو) کم و بیش اُس نفسیاتی فریم ورک سے تعلق رکھتا ہے جیسا کہ ''دیوار کے پیچھے'' کا پروفیسر ہے۔ دونوں پر وجودی

لمحات گزرتے ہیں اور دونوں قنوطیت کا شکار معلوم ہوتے ہیں۔''(۲۶۳)

دیوار کے پیچھے کا ہیرو کہتا ہے:

''میری نسل بیمار نسل ہے۔ اس کے پاس سوچنے کے لیے کچھ نہیں۔ یہ عہدِ زوال ہے۔''(۲۶۴)

اور میں اور وہ کا ہیرو کہتا ہے:

''میرا وجود میرا شعور ہے اور میرا شعور میری سزا ہے۔''(۲۶۵)

یہی سبب ہے کہ انیس ناگی کی ناولوں کے کردار چیخ چیخ کر خبردار کرتے ہیں کہ اگر انسانی حقوق بحال نہ کیے، معاشی تحفظ نہ دیا گیا اور شعوری آزادی کو اسی طرح سلب کر کے رکھا گیا تو اس پورے عہد کو تباہی سے کوئی نہیں بچا سکتا۔ جب کہ ان ناولوں کے کرداروں کا ایک اہم پہلو اُن کی خود پسندی اور ازدواجی زندگی کی ناآسودگی ہے۔ بعید نہیں کہ یہ ناول نگار کی اپنی ذات کا عکس ہو۔

میں اور وہ کی حد تک تو یہ بات سو فیصد درست ہے کہ کردار اندر سے تنہا ہے اور اس نے اپنے اوپر ایک خول چڑھایا ہوا ہے۔ شکستہ اسلوب میں اس کی ایک خود کلامی ملاحظہ ہو:

''میں تنہائی سے عاجز آ چکا تھا، میری خاموشی بے لذت ہو چکی تھی۔ دراصل مجھے ایسے فرد کی ضرورت تھی جو میری بات سن سکے، میری بات سمجھ سکے۔ پھر مجھے عورت نہیں، سیکرٹری کی ضرورت ہے۔ تیس سال کی عمر میں زندگی سے کچھ خوف آنے لگتا ہے میں غالباً اب کچھ ابنارمل یا سب نارمل ہوں۔''(۲۶۶)

اُسے عورت نہیں سیکرٹری کی ضرورت ہے۔۔۔، ایک میکانکی رشتے کی طلب ہے۔ ایسے ہی ابنارمل رشتوں کی ضرورت اور طلب اس ناول کی تخلیق کی بنیاد ہے۔ میں اور وہ'' کا منظر نامہ الجزائر سے متعلق ہے۔ یوں ناول نگار نے دوسرے ملک میں جیسی زندگی کو جس حد تک دیکھا، وہ رقم کر دیا۔ ڈاکٹر وحید قریشی کا کہنا ہے:

''انیس ناگی کے پسندیدہ مصنفین اسے وجودیت کے فلسفیانہ پہلو دکھاتے ہیں، ان کے ہاں ٹھوس حقائق اسے بار بار پریشان کرتے ہیں۔ وہ جنسی تجربے کی لذّت سے واقف ہے، لیکن اس کا اقرار کرنے پر آمادہ نہیں۔ وہ جنسی ہیجانات کو کرداروں کے حوالے سے دباتا چلا جاتا ہے۔ اسے تو ان کی موجودگی کا اقرار بھی پسند نہیں، اس کے ناولوں میں عورتیں بے جان پتلیاں بن کر رہ جاتی ہیں۔ وہ عورتوں کے باطن میں داخل نہیں ہونے پاتا بلکہ سرسری طور پر ان سے مس ہو کر آگے نکل جانے میں عافیت پاتا ہے۔''(۲۶۷)

وجودیت کے فلسفے سے گہری رغبت کے سبب انیس ناگی کے ہیرو اینٹی ہیرو ہیں اور وہ سارتر *(Jean Paul Sartre)*، کامیو *(Albert Camus)* اور آندرے ژید *(Andre Gide)* کے کرداروں کے بدلے ہوئے روپ ہیں یا انیس ناگی کی ذات کے پرتو۔ تیسری دنیا کے مسائل پر انیس ناگی کی نظر بہت گہری ہے۔ روزی روٹی کے الجھیڑے، سرمایہ دارانہ نظام کی جکڑ بندیاں، فکر کی پستی اور کچلے ہوئے عوام کی بے عملی کچھ ایسے مسائل ہیں، جن کی نوحہ خوانی انیس ناگی کے سبھی ناولوں میں دکھائی دیتی ہے۔ نیز تیسری دنیا کو درپیش مسائل کو بین الاقوامی تناظر میں دیکھنے اور پرکھنے کا رویہ انیس ناگی کی

پہچان ہے۔

ناول نگار کو اس چیز کا اچھی طرح ادراک ہے کہ چھ انچ کی زبان سے کیا کیا کام لیا جا سکتا ہے اور بدتمیز سینہ زور ہمیشہ کامران رہتے ہیں۔ انیس ناگی نے ایک حساس شخص کی آنکھ سے جو کچھ دیکھا اسے بیان کر دیا۔ ان کے ہیرو بھی حد درجہ حساس ہیں۔ جو ظاہری طور پر کٹ تو سکتے ہیں مگر جھک نہیں سکتے۔ ناول میں اور وہ میں رضا کے علاوہ باقی کردار دھندلے دھندلے ہیں۔ لیکن انیس ناگی نے میں اور وہ'' کی کہانی کو تیسری دنیا تک پھیلا کر اپنے ناول کا منظر نامہ وسیع کر لیا۔ معلوم ہوا کہ سرمایہ دار تیسری دنیا میں بھیانک کھیل کھیل رہا ہے۔ عوام کی حیثیت کیڑے مکوڑوں کی ہے۔ ترقی یافتہ ممالک رواداری کے دشمن اور ریاکاری کے فن میں طاق ہیں۔ یوں مصنف نے ان حقائق سے پردہ اٹھانے کی کوشش کی ہے جس کی طرف عام لوگ توجہ نہیں دیتے۔

انیس ناگی کا تیسرا ناول زوال (۱۹۸۹ء) میں شائع ہوا۔ یہ بھی ایک طرح ان کے پہلے دو ناولوں کا تسلسل ہے۔ اس ناول میں وہ کوئی نئی بات نہیں کہہ سکے نہ اسلوب بیان میں کوئی فرق ہے۔ یہ ناول آج کے تناظر میں جینے کا ڈھنگ نہ اپنانے والوں کی داستان غم ہے۔ اس میں بھی فرد کی بے بسی اور ذہنی کرب دکھایا گیا ہے۔ یہ پاکستان کے ایک ایسے افسر کی کہانی ہے جس کے پاس اتنے زیادہ اختیارات نہیں کہ وہ مالدار ہو سکے۔

اس ناول میں زوال کئی طرح کا ہے۔ سیاسی نظام کا زوال، انسانی اقدار کا زوال اور سماجی نظام کا زوال۔ یہ علامات اس بات کی گواہی دیتی ہیں کہ قیام پاکستان کے بعد ستّر سالوں میں یہاں جو معاشرہ ترتیب پایا ہے وہ ناہموار ہے، جسے انصاف کی بنیادوں پر استوار نہیں کیا گیا۔ یہ اس افسر کی کہانی ہے جو معاشی بدحالی کا شکار ہے۔ وہ ایک ایسے نظام کا حصہ ہے جس میں ایک متوسط طبقے کے فرد کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ اس کے علاوہ ناول ''زوال'' میں جو کچھ ہے، وہ ناول کے ہیرو احسن کی صورت خود انیس ناگی کی زندگی کی جھلکیاں ہیں۔ وہ محرومیاں ہیں، جن کا سامنا انیس ناگی کو کرنا پڑا۔ ''زوال'' کے مرکزی کردار احسن کو ٹھیک طرح سمجھنے کے لیے انیس ناگی کی آپ بیتی ''ایک ادھوری سرگذشت'' پر ایک نظر ڈالنا ازبس ضروری ہے۔ انیس ناگی اپنی آپ بیتی میں لکھتے ہیں:

> ''میں بچپن ہی سے طرح طرح کی محرومیوں کا شکار تھا۔ میرے والد میرے سوا اپنے ہر بیٹے کے لیے سفر کے دوران خریدا ہوا کوئی تحفہ لاتے، میں ان کی طرف دیکھتا تو وہ خاموش ہو جاتے۔ اگر میں دبے لفظوں میں احتجاج بھی کرتا تو وہ بے حد درشت زبان استعمال کرتے۔ وہ اتنے غصیلے تھے کہ میں نے ابھی تک اس مزاج کا آدمی کہیں نہیں دیکھا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کے انتقال کے بعد ان کا کوئی نقش میرے تخیل پر مرتسم نہیں ہے۔ ان کی کوئی بات بھی مجھے یاد نہیں ہے نہ ہی وہ مجھے خوابوں میں ملتے ہیں۔'' (۲۶۸)

انیس ناگی کی بیگم عفّت انیس کہتی ہیں:

> ''انیس کی شخصیت پر بچپن کے احساس کمتری نے پوری عمر غلبہ رکھا۔ اس لیے خود پسند انسان اور ذات میں گم رہنے والا بندہ بن گیا۔ انیس خود سے اتنی شدید محبت کرتا تھا کہ اس نے اہل خانہ کے ساتھ محبت بانٹنے کی کبھی شعوری کوشش نہ کی۔ یہی

وجہ ہے کہ وہ ہمہ وقت نالاں اور ناراض رہتا تھا۔محرومی کے گلے شکوے کرنا اور اپنی غلطیوں پر دوسروں کو موردالزام ٹھہرانا اس کی فطرت ثانیہ بن گئی تھی۔''(۲۶۹)

یہی وجہ ہے کہ ناول زوال کا ہیرو ناول دیوار کے پیچھے کے پروفیسر اور میں اور وہ کے مرکزی کردار کا تسلسل لگتا ہے۔تنگ دستی نے احسن کے ذہن پر ایسا دباؤ ڈالا کہ وہ ناول دیوار کے پیچھے کے پروفیسر کی طرح شدید داخلی کرب اور ذہنی انتشار کا شکار نظر آنے لگا۔دیوار کے پیچھے کے پروفیسر کو مصائب نے ذہنی مریض بنا دیا تو زوال کے احسن کو ذہنی مرض کے علاوہ جسمانی امراض میں بھی مبتلا کر دیا۔ان امراض کی تشخیص کے سلسلہ میں وہ بے شمار ڈاکٹروں کے پاس گیا لیکن ان کے علاج سے وہ مطمئن نظر نہیں آتا۔اس لیے کہ اُن میں سے کوئی ایک بھی اس کے شدید داخلی کرب کو نہ سمجھ سکا تھا۔درحقیقت وہ بیمار معاشرے کا ایک مایوس، بے چین اور بیزار فرد ہے جس میں اس معاشرے سے ٹکرانے کی ہمت نہیں۔وسائل کی کمی کی وجہ سے وہ بنیادی ضروریات کو بھی پورا نہیں کرسکتا۔بچپن سے لے کر اب تک وہ اپنی چھوٹی چھوٹی خواہشیں بھی پوری کرنے سے قاصر رہا۔ناول زوال کے حوالے سے محمد سلیم الرحمان لکھتے ہیں:

''زوال سفاکانہ حد تک بے لاگ ہے۔جس میں ایک ڈھلتی ہوئی عمر کے بیوروکریٹ کے بتدریج بے رحمانہ ذہنی اور جسمانی انتشار کو بڑے مؤثر طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔اس کے ہیرو کی پیہم علامت ایک مداخلت کار معاشرے کی بدولت انتہا پر پہنچ جاتی ہے اور اُسے ملبے کا ڈھیر بنا دیتی ہے۔''(۲۷۰)

موضوع کی سطح پر ناول زوال میں مقامی ڈاکٹروں کے مافیا کے خلاف فردِ جرم مرتّب کی گئی ہے۔انیس ناگی نے طب کے پیشہ کو ایک بھنور قرار دیا ہے۔جو مریض اس کے اندر پھنس جاتا ہے، وہ کبھی باہر نہیں نکل سکتا یا پھر وہ اس میں سے ٹکڑے ٹکڑے ہو کر باہر نکلتا ہے۔

۱۹۸۰ء تا ۱۹۸۹ء تین ناول لکھ چکنے کے بعد انیس ناگی نے موضوعاتی سطح پر یکلخت پلٹا کھایا اور تاریخ کی طرف نکل گئے۔ان کا ناول ''ایک گرم موسم کی کہانی'' (۱۹۹۰ء)، جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) سے متعلق ایک نقطۂ نظر ہے، جو خاصے کی چیز ہے۔اس ناول کا اسلوب ابتدائی ناول سے اس لیے مختلف ہے کہ معاملہ تاریخ کا ہے۔یہاں تاریخ سے متعلق کولاژ سازی کی گئی ہے۔اس ناول سے متعلق ڈاکٹر خالد اشرف رقم طراز ہیں:

''اس سے قبل انقلاب کی جو تواریخ تصنیف کی گئی ہیں ان میں عام طور پر غداروں کی سیاہ کاریوں کو تو پیش کیا جاتا رہا ہے لیکن عام آدمی کی ظالمانہ بے حسی اور اقتدار کے آگے سر جھکانے کی غلامانہ ذہنیت کو ''ایک گرم موسم کی کہانی'' میں نہایت صاف گوئی کے ساتھ پہلی بار موضوع بنایا گیا ہے۔''(۲۷۱)

تاریخ سے شغف کی دوسری مثال انیس ناگی کا ناول :ایک لمحہ سوچ کا (۱۹۹۱ء) ہے۔یہ ناول سقوط دہلی سے تعلق رکھتا ہے۔اس میں بہادر شاہ ظفر کی معزولی، حراست اور المیہ زندگی کا بیان ہے۔ناول کا مرکزی کردار ''رحمن'' ایک خاص ذہنی کیفیت کے نتیجہ میں دو سو سال پرانی دلّی میں جا نکلتا ہے اور ۱۸۵۷ء سے ۱۸۶۸ء تک پیش آنے والے واقعات سے متعارف کرواتا ہے۔مسلمانوں کے ساتھ کیا حالات و واقعات پیش آئے۔نیز انگریزوں کے مظالم نے دلّی کی معاشرتی،

سماجی اور ثقافتی زندگی کو کس طرح تہس نہس کر دیا۔ یہ اس ناول کا موضوع ہے اور از حد مصدقہ معلومات کے تحت شعور کی رَو کی تکنیک برت کر ضابطہ تحریر میں لائے گئے حقائق ہیں۔ اس لیے کہ انیس ناگی اُس زمانے میں بہ طور ڈپٹی سیکرٹری، پنجاب سول سیکرٹریٹ کے ریکارڈ آفس کے انچارج تھے۔

ناول محاصرہ (۱۹۹۲ء) بھی تاریخ سے متعلق ہے، جس میں ۱۹۴۷ء تا ۱۹۹۲ء چوہتر سالوں پر نظر ڈالی گئی ہے۔ منظر نامہ پاکستان کا ہے۔ جس میں تمام کردار محصور دکھائی دیتے ہیں۔ سلیم، سہیل، کوثر، شگفتہ اور محمود انسانوں سے ناانسانوں میں ڈھلتے جا رہے *absurd* کردار ہیں اور انھیں اس حالت تک ملکی سطح پر پروان چڑھنے والی منافقت اور ناانصافی کی فضا نے پہنچایا ہے۔ اسی لیے علامتیت دیکھنے کو ملتی ہے، جس نے اسلوب میں تہہ داری پیدا کر دی ہے۔

ناول: قلعہ ۱۹۹۴ء میں شائع ہوا۔ یہ ناول : محاصرہ کی اگلی کڑی ہے، جس کے کردار نیکی اور بدی کی کش مکش میں مبتلا ہیں۔ یہ شراب پیتے، زنا کرتے اور رشوت لیتے ہیں۔ اس کے باوجود ایک نامعلوم سچائی کی طرف جاتے ہیں، جسے ''ارضِ پاک'' سے محبت کا نام دیتے ہیں۔ اس ناول میں انیس ناگی نے لاہور کو ''ایک جہنمی شہر'' قرار دیا ہے جس کی جڑوں کو کاٹا گیا اور کرپشن نے اس کی جڑوں کو کھوکھلا کر دیا۔ ناول میں ''قلعہ'' محفوظ جائے پناہ کی بجائے لوٹ کھسوٹ اور انسانی فطرت کے منفعل ہونے کی نمائش گاہ ہے اور حصولِ زر میں مبتلا لوگوں کا گھر۔ علامت نگاری کرتے ہوئے انیس ناگی نے اسے مختلف الجہات معانی دیئے ہیں۔

چوہوں کی کہانی (۱۹۹۵ء) طاعون کی وباء سے متعلق ناول ہے۔ اسے کامیو (*Albert Camus*) کے ناول دی پلیگ کے مماثل قرار دیا جاتا ہے لیکن کامیو کے ناول طاعون اور انیس ناگی کے ناول : چوہوں کی کہانی میں چوہوں کے سوا کوئی قدر مشترک نہیں۔ البتہ اس ناول میں ایک دو مرتبہ البیر کامیو کے ناول کا ذکر ضرور کیا گیا ہے۔ اس میں طاعون کا ذکر اصلی جب کہ کامیو کے ناول میں علامتی ہے۔ ہندوستان کے مشہور شہر سُورت میں طاعون کی وباء پھیلی اور اس کا خدشہ پاکستان میں بھی محسوس کیا گیا۔ طاعون کی دہشت کے حوالے سے لوگوں کی نفسیات کا مطالعہ علامتیت کے تحت کیا گیا ہے۔ مرکزی کردار میونسپل آفیسر ہے جو ہندوستان جاتا تو سیّاحت کی غرض سے ہے، لیکن وہاں پر جاسوسی اور طاعون کے جراثیم اپنے ساتھ لانے کے جرم میں پکڑا جاتا ہے۔

دوسرا اہم کردار انڈین ڈاکٹر شنکر کا ہے۔ ناول کے آخر میں طاعون کا خطرہ ٹل جانے کے بعد مرکزی کردار کے کمرے کے آتش دان پر بیٹھی ایک چوہیا کتاب کتر رہی ہوتی ہے۔ وہ کمرے میں داخل ہوتا ہے تو چوہیا اسے دیکھ کر بھاگ جاتی ہے۔ جب وہ غور کرتا ہے تو وہ کامیو (*Albert Camus*) کا ناول پلیگ ہے۔ یوں یہ ناول علامتی انداز میں تیسری دنیا کے معاشرتی نظام کا المیہ سامنے لاتا ہے۔

ناول: کیمپ (۱۹۹۸ء) سوویٹ یونین اور افغانستان کی جنگ کے نتیجہ میں پاکستان ہجرت کر کے آئے ہوئے افغان مہاجرین اور ان کے پاکستان میں قائم کردہ کیمپوں کی زندگی کا احاطہ کیا گیا ہے۔ ایک طرف پاکستان، امریکہ کی شہ پر سوویٹ یونین کے خلاف سرگرمِ عمل ہے تو دوسری طرف افغان مہاجرین پاکستان کی معیشت پر بوجھ بن کر اس کی جڑوں کو

کھوکھلا کرنے میں لگے ہیں۔ پورے ناول میں اسی پراسرار اور بے معنی جدوجہد کو ایک درد انگیز بیانیہ میں موضوع بنایا گیا ہے۔

دیکھا جائے تو عالمی سیاست میں افغانستان کی جنگ نے ایک اہم کردار انجام دیا ہے اور آج بھی دنیا کی نگاہیں اس خطہ پر لگی ہوئی ہیں جہاں جہاد کے خاتمے کے بعد بھی مختلف افغان دھڑوں کے درمیان جنگ جاری ہے لیکن انیس ناگی کے ناول کا مرکز وہ کیمپ ہے جہاں افغان مہاجرین تکلیف دہ زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ یہاں اس کرب کی نشاندہی کی گئی ہے جس کا یہ سب لوگ شکار ہیں۔ اپنے موروثی ٹھکانے سے اکھڑ جانے کے بعد جو زخم انسانی دل و دماغ پر لگتے ہیں اس کی ٹیسیں ایک طویل عرصے سے یہ متاثرین محسوس کرر ہے ہیں۔ غریب الوطنی کا احساس شدید ہوتا ہے۔ نئی زندگی شروع ہونے سے اس کے زخم مندمل ہوجاتے ہیں لیکن اگر بے یقینی کی صورت حال قائم رہے تو مایوسی اور بے بسی کی کیفیت جان لیوا ہوتی ہے۔ یوں انیس ناگی نے مہاجر سائیکی کو ایک نئے تناظر میں دیکھا اور اسی حوالے سے اس کے لیے ایک نیا اسلوب وضع کیا، جو دل گداز ہے۔

ناول میں میجر قربان علی کا رویہ افغانی مخالف رویہ نہیں۔ وہ سیاسی ذہن نہیں رکھتا۔ وہ انسانیت پرست ہے۔ اس تناظر میں میجر قربان علی کا کردار اردو فکشن کا ایک اہم کردار ٹھہرایا جاسکتا ہے جو افغانی کیمپ میں موجود افغان پناہ گزینوں کے مسائل کو اس لیے بہتر طور پر جانتا ہے کہ یہ اس کا ذاتی تجربہ رہا ہے۔ کیسے؟ یہ بہت آگے چل کر پتا چلتا ہے۔

ناول میں نقل مکانی کا مسئلہ پوری طرح چھایا ہوا ہے۔ میجر قربان علی مہاجرین کے المیہ کے حوالے سے ہمیں تاریخ میں بھی لے جاتا ہے جس سے ہجرت اور بے جڑی کے عالمی مسئلے کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ اس حوالے سے انیس ناگی کے اس ناول میں تاریخ سے مملو ایک انوکھا اسلوب سامنے آیا ہے:

> ''افغان مورخین کا خیال ہے کہ وہ حضرت ابراہیم کی اولاد سے ہیں اور ان کا سلسلہ بنی اسرائیل سے جا ملتا ہے۔ حضرت ابراہیم کی جد میں ایک بادشاہ ساموِل تھا جس کے دو بیٹے تھے ایک کا نام طالوت تھا اور دوسرے کا نام افغان۔ ان کے بارہ قبیلے تھے مصر میں اسرائیلیوں کی خوشحالی دیکھ کر بابل کے بادشاہ نے انہیں ملک بدر کرنا شروع کردیا۔ اس افراتفری میں بنی اسرائیلیوں کا بارہواں قبیلہ کہیں گم ہو گیا جو بھٹکتا ہوا افغانستان کے شمالی علاقے میں کھو گیا۔'' (۲۷۲)

ظاہر ہے یہ لوگ بعد میں مسلمان ہو گئے۔ اب مسلم افغان اپنی اچھی بری دونوں روایات اور رسومات کو سینے سے لگائے ہوئے ہیں جن میں ایک رسم ''والویر'' ہے جس کے تحت لڑکے والوں کی طرف سے دلہن والوں کو خاصی رقم دینا پڑتی ہے ورنہ شادی نہیں ہوتی۔ میجر قربان علی اپنے ذاتی دکھوں کو بھول کر کیمپ میں رہائش پذیر مہاجرین کی فلاح و بہبود کو اپنی زندگی کا اعلیٰ مقصد سمجھتا ہے اور یوں وہ اپنے ماضی کے کرب کو دبانے میں کامیاب ہوجاتا ہے۔ اس کا ماضی یہ ہے کہ وہ سابق مشرقی پاکستان کے جنگی قیدی کی حیثیت سے انڈیا کے رانچی کیمپ میں سختیاں جھیل چکا ہے۔ وہ اپنے اصولوں پر سمجھوتہ نہیں کرسکتا۔ اس پر پے در پے اسی قسم کے وجودی لمحات آتے ہیں جو انیس ناگی کے پہلے ناول دیوار کے پیچھے کے ہیرو پر آتے ہیں۔ یوں ان مقامات پر اس ناول کے اسلوب کے ساتھ انیس ناگی کے پہلے ناول کا شکستہ اسلوب بھی اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ وہ ایک

'المیہ' ہیرو ہے اور دنیا کو اس کی ضرورت نہیں ہے۔ یوں ایک لایعنی صورت حال میں وجودی حوالے سے ہیرو کا یہ انجام انیس ناگی کے یہاں ایک مقررہ پیٹرن (pattern) نظر آتا ہے۔کیمپ کا میجر قربان اپنے کاغذات آتش دان میں جلا دیتا ہے۔ اس موقع پر اس کی خود کلامی ملاحظہ ہو:

''میں اب بالکل آزاد ہوں اپنے آپ سے اور اس دنیا سے۔ یہ دریا شاید ازل کی طرف جا رہا ہے۔'' (۲۷۳)

اس کے بعد میجر قربان علی نے اپنی موٹر بوٹ میں بیٹھے بیٹھے کسی اضطراری جذبے کے تحت کلاشنکوف چلانا شروع کر دی تو اس پر بھی گولیاں چلنے لگیں۔ موٹر بوٹ کی رفتار تیز ہو گئی۔ بعد ازآں موٹر بوٹ دریا کے کنارے اگی ہوئی جھاڑیوں میں پھنسی پائی گئی جس میں میجر قربان علی کی جمے ہوئے خون میں اکڑی ہوئی لاش تھی۔ زندگی کی پراسراریت، لایعنیت اور بے کیفی کے ساتھ بامقصد زندگی گزارنے کی خواہش رکھنے والے انسان کا اس انجام تک پہنچنا ازبس ضروری تھا۔ وہ کتنے محاذوں پر لڑے؟ اندر کا دباؤ، خارجی دباؤ، تاریخ اور وقت کا جبر۔ ہجرت واحد مصیبت نہیں ہوتی۔ اس کے بطن سے دکھوں اور مشکلات کے اتنے چشمے پھوٹتے ہیں کہ پوری زندگی کا منظر نامہ بے مقصدیت کا تاثر دینے لگتا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر شاہین مفتی لکھتی ہیں:

''یہ کیمپ کیا ہے ہجرت کے نام پر ایک نہ ختم ہونی والی بے معنویت، منشیات اور اسلحہ کا کالا دھندا، غیر ملکی امداد کی اخلاقی تباہ کاریاں، بڑی طاقتوں کی سائنسی، سماجی، معاشی سازشوں کا اکھاڑا، خود ساختہ سسٹم کا مظلومانہ جبر، مہاجرانہ ذہنیت کی مسلسل مجرمانہ چالاکی، اجتماعی گناہ گاروں کا ''والویر'' کا خواب دیکھنے والا جنسی نظام زندگی، تعفن، تعصّبات اور بڑھتی ہوئی آبادی کا مستقل خدشہ، راشن کی ہیرا پھیریاں، قبیلہ پرستی کی جگڑ بندیاں اور دارالحکومت کے خفیہ سمجھوتوں تک پہنچنے والے لمبے مگر نادیدہ ہاتھ...'' (۲۷۴)

واضح رہے کہ انیس ناگی نے کیمپ کے ماجرے کو علامتی اسلوب میں پیش کیا ہے، جس کے سبب ناول میں جلاوطنی کا اشارہ مہیب، ازحد دلخراش اور دماغ کو چٹخا دینے والی سیاسی قیمت ہے۔ یوں اس کینوس کی زمانی اور مکانی جہات لامحدود شکل اختیار کرنے لگتی ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے ماضی، حال اور مخدوش مستقبل کے متعلق غور وفکر کرنے والے کو آج کی متحرک تاریخ کی تاریک پاتال میں دھکیل دیا گیا ہو۔ بقول ڈاکٹر ممتاز احمد خاں:

''کیمپ کا مطالعہ ہمیں مجبور کرتا ہے کہ ہم ارادی وغیر ارادی جلاوطنی، نقل مکانی، غریب الوطنی اور ان سے جڑے ہوئے دوسرے سماجی، معاشرتی، اقتصادی اور خاص طور پر وجودی مسائل کو انسانی تاریخ اور آج کے معروضی حالات کے تناظر میں جانچیں اور پرکھیں۔'' (۲۷۵)

ناول صاحباں ۲۰۰۱ء اور ناول ناراض عورتیں ۲۰۰۴ء میں شائع ہوئے۔ یہ دونوں ناول زن بےزار اور جنسی کمزوریوں کے شکار مردوں کی نفسیات کا علامتی مطالعہ ہیں۔ خود کلامی کی تکنیک میں تحریر کردہ ان ناولوں میں متعارف کردہ عورتیں، جنسی ناآسودگی کا شکار ہیں اور اپنے منکوحہ مردوں سے بےزار۔

اس کے بعد انیس ناگی کا ناول پُتلیاں (۲۰۰۷ء) سامنے آیا جو وجودیت کے حوالے سے ایک اہم ناول ہے۔

اس ناول کے تمام کردار معاشرے میں پائی جانے والی بے رحمیوں اور اسفل درجے کی سفاکیوں کا شکار ہو کر خود معاشرے سے بے گانہ ہو جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ ان میں سے بعض کردار زندگی کی لایعنیت سے فرار اختیار کرنے کی خاطر موت کو ترجیح دیتے ہیں۔

ناول، پیرابل کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ اس لیے جبر کی ایک نہ ختم ہونے والی صورت حال ہے جس کے تحت ناول کے تمام آزردہ اور مصیبتوں کو سہتے ہوئے انسانی کردار، کٹھ پتلیوں کی صورت بے معنی زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ ان مرد وزن میں زیادہ طاقتور نسوانی کردار ہیں، جو دوہری اذیت کا شکار ہیں۔ ایک وہ اذیت جو تمام مرد وزن سہہ رہے ہیں اور دوسری وہ اذیت، جو نسوانی کرداروں کو ناکارہ مردوں کی وجہ سے سہنی پڑ رہی ہے۔

ناول :۳۱۳ بریگیڈ (۲۰۰۷ء) کا موضوع بین الاقوامی دہشت گردی ہے اور اس حوالے سے یہ اردو کا پہلا ناول ہے۔ ناول میں انسانی وجود کی ماہیت، عالمی دہشت گردی اور پاکستان کی معاشرتی صورت حال سے متعلق صحافیانہ اسلوب میں بہت سے سوالات اٹھائے گئے ہیں۔

۳۱۳ بریگیڈ کا عنوان گہری معنویت کا حامل ہے۔ غزوۂ بدر میں یہی تعداد تھی مسلمان سپاہیوں کی۔ اب" :۳۱۳ بریگیڈ" ایک مخصوص فوجی دستہ ہے، جو خودکش حملہ کرنے کا فیصلہ کرتا ہے۔ اس ناول میں بڑی چابکدستی سے خود کلامی، داستان گوئی اور روزنامچہ رقم کرنے کی تکنیک کو برتا گیا ہے۔

انیس ناگی کا آخری ناول :سکریپ ۲۰۱۰ء میں سامنے آیا جو ایک غیر مربوط سا ناول ہے۔ اس مختصر علامتی ناول میں مرکزی کردار آواگون کے سفر کا تجربہ کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ایک سرکاری ملازم اپنی حساسیت کے باعث اپنے ہم جنسوں میں ناقابل قبول لیکن اپنی مرضی کی زندگی کا خواہش مند ہے۔ وہ ان بے چہرہ شباہتوں کے درمیان رہ کر خود سے شناسائی حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اس کی زندگی کا انتشار آہستہ آہستہ اسے سکریپ میں تبدیل کر رہا ہے۔ ایسے میں وہ سوچتا چلا جاتا ہے کہ 'سکریپ بُک' ایک کارآمد شے ہے جو بے ترتیبی سے ترتیب دی گئی ہے۔ یہ ترتیب از سر نو تخلیق کی خواہش سے مزیّن ہے۔

انیس ناگی نے یہ ناول اس وقت لکھا، جب شعبۂ اُردو، جی سی یونی ورسٹی، لاہور سے انہیں بے دخل کر دیا گیا۔ اس لیے اس ناول میں انیس ناگی ایک حد درجہ غصیل شخص کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ اس ناول میں اس دور کے وائس چانسلر ڈاکٹر خالد آفتاب کے بارے میں سخت زبان برتی گئی ہے اور شاید یہی غصہ "ینگ اینگری مین، انیس ناگی" کے لیے جان لیوا ثابت ہوا۔

انیس ناگی کے ناولوں کو اسالیب بیان کے حوالے سے دیکھیے تو ناول پُتلیاں کے کرداروں کی بے بسی، معاشرے کے مجموعی کردار کی غماز ہے۔ اسی لیے تمام کردار داخلی اور خارجی عدم مطابقتی رویوں کی بنا پر معاشرے پر بوجھ بن کر جیتے ہیں یا پھر منفی رجحانات کا شکار ہو کر معاشرتی تخریب کا باعث بنتے ہیں۔ ناول کے مرکزی کردار جمیل کے نفسیاتی عدم توازن پر مبنی یہ جملہ معاشرے کی مجموعی نفسیاتی صورتِ حال پر طنز ہے : "مائی گاڈ، پروین! ہم نفسیاتی طور پر کتنی صحت مند قوم ہیں کہ ہمیں کوئی نفسیاتی بیماری نہیں ہے۔"

اس مکالمے سے واضح ہو جاتا ہے کہ معاشی عدم توازن معاشرے کا ناسور ہے۔ طبقاتی امتیازات میں گھرے افراد ہوسِ زر کی طلب میں دیوانہ وار دوڑتے دوڑتے عدم توازن کی حد پار کر چکے ہیں۔ ناول پُتلیاں میں اس صورتِ حال پر طویل مکالمے قلم بند کیے گئے ہیں۔ جن میں لفظوں کی نشست و برخاست توجہ طلب ہے:

''مرنا آسان ہے، جینا مشکل۔ خاص طور پر ان خطوں میں جہاں زندگی ایک بارود خانہ ہو، جہاں ہر ذی نفس دوسرے کو فریب دینے کے لیے ہر وقت تیار ہو، جہاں اضطراب میں رہنا ایک دائمی صورتحال ہو، اضطراب ظاہر ہے، زیادہ باطن میں ایک کیڑے کی سی خاموشی سے لہو پیتا رہتا ہے، پھر ایک دن ایسا آتا ہے کہ آدمی اندر سے منہدم ہو جاتا ہے اور ظاہری طور پر وہ زندگی کے میلے میں گھومتا پھرتا ہے۔''

ناول قلعہ، معاشرے کی مجموعی بے حسی، ہوسِ زر، بدعنوانی اور استحصالی رویوں کو ظاہر کرتا ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار دارا معاشرتی حالات سے مجبور ہو کر جبر و استحصال کی طرف مائل ہو گیا۔ ناول کے دیگر کردار بھی لالچ، استحصال اور استبداد کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ محکمہ بحالیات میں ناجائز ذرائع سے کلیم جمع کروا کر قانون اور اخلاق کی جس طرح دھجیاں بکھیری گئی ہیں وہ ہمارے اندر موجود حرص اور بد دیانتی کا آئینہ ہے۔ پورے ناول میں فرد کے انفرادی خوف اور تشویش پر مبنی رویے، اجتماعی سطح پر ڈھل جاتے ہیں۔ اس عمل میں انیس ناگی کا اردو محاورے سے دور، اِملا اور تلفظ کی اغلاط سے پُر امتزاجی اسلوب خاصا مددگار ثابت ہوتا ہے۔ بہ طور خاص انیس ناگی کا اپنے پیشے سے مطابقت رکھنے والا محاورہ از قسم : ''نہیں ہے'' کی بجائے ''نہ ہے'' عجیب لایعنیت کی فضا بناتا ہے۔

انیس ناگی کے بیشتر کردار، معاشرتی دباؤ کے نتیجے میں روپ بہروپ کے حامل ہیں۔ ناول دیوار کے پیچھے کے پروفیسر کی ملازمت سے برطرفی کے بعد اس کے کنبہ اور دفتر کے اہل کاروں کے متغیر رویے، نقاب *(Persona)* کے حامل ہیں۔ ایک مثال دیکھیے:

''بوڑھی ملازمہ تنخواہ اور پیشگی کا مطالبہ کر چکی ہے، سب اپنے واجبات کا منہ کھولے انتظار کر رہے ہیں، یہی لوگ اور ضرورتیں اس وقت تک کتنی معصوم تھیں، جب تک انہیں یقین تھا کہ ان کا مطالبہ پورا کیا جا سکتا ہے اور اب وہ بھیڑیے کی طرح منہ کھولے غرا رہے ہیں۔'' (۲۷۶)

اسی معاشرتی دباؤ اور عدم مطابقت کی بنا پر پروفیسر، مایوسی اور اضطراب کا شکار ہو گیا، مجبوراً اسے اپنے اوپر نقاب چڑھانے پڑے۔ اس نے لمبی زلفوں اور داڑھی مین اپنا اصل چہرہ چھپا لیا۔ متعینہ ضابطۂ اخلاق سے منحرف ہو گیا۔ معاشرے سے انتقام لینے کے لیے اُس نے مختلف روپ بدلے۔ یوں پروفیسر کی زبانی بولے گئے یہ جملے اس کے *Persona* (نقاب پوشی) کا کھلا اعتراف ہیں:

''میں نے شرافت اور ذلت کے سب بھیس بدلے، اس کے باوجود میں وہ طمانیت حاصل نہ کر سکا جس کی مجھے آرزو تھی، میں بے نیل و مرام ایک مشتعل بھکاری کی طرح در بدر مارا پھرتا رہا ہوں، میں نے اپنے تحفظ کے لیے ہر قوت سے التجا کی لیکن میرے ساتھ ہر ایک نے دھوکہ کر کے مجھے پیہم لرزے میں زندہ رہنے پر مجبور کیا۔'' (۲۷۷)

ناول صاحباں کا مرکزی کردار ''آ کاش'' ماہرِ نفسیات کا نقاب اوڑھے،لوگوں کو علاج کے بہانے دھوکہ دیتا رہا۔ نفسیات میں پی ایچ ڈی کرنے کے بعد عملی زندگی میں ناکامی کی بنا پر 'سامری کلینک' (*Occult Centre*) کھول لیا؛ کلینک کی دیواروں پر کارل مارکس (*Karl Marx*)، بلھے شاہ اور فرائیڈ (*Sigmund Freud*) کے پوسٹر لگا کر لوگوں کو ماہر معاشیات، صوفی اور ماہر نفسیات ہونے کا چکمہ دیتا رہا۔ ناول پُتلیاں میں روپ بہروپ کے یہ سلسلے ملتے ہیں جہاں ہر فرد اپنے چہرے پر اور چہرے سجانے پر مجبور ہے۔ حالات کے خلاف ردِعمل نہ کر پانے کی بنا پر منافقتوں کے لبادے اوڑھے ہوئے ہے۔ ناول سے ایک مثال دیکھیے:

> ''انسان وہ نہیں ہے جو کچھ نظر آتا ہے، وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنے باطن کو ظاہر ہونے سے روکتا رہتا ہے کیونکہ اس میں ممنوعہ کی حد توڑنے کا رجحان بڑا قوی ہوتا ہے۔ یہ زندگی بسر کرنے کا ایک سمجھوتہ ہے۔ اس کی تربیت اور اس کے اردگرد کی دنیا رکاوٹیں پیدا کرتی ہے۔ یہ کش مکش ساری عمر چلتی رہتی ہے۔ وہ کرنے اور نہ کرنے کے تضاد میں رہتا ہے۔''(۲۷۸)

ناول کا مرکزی کردار جمیل اپنی ازدواجی زندگی میں خود کو ایمان دار اور باوفا ثابت کرنے کے لیے نقاب (*Mask*) چڑھائے ہوئے ہے۔ اگرچہ ''راحت'' نامی نوجوان مطلقہ سے اس کے تعلقات تھے لیکن بیوی سے خوسگوار تعلقات بنائے رکھنے کے لیے اس نے اپنی ذات کے گرد ایک ہیولیٰ بنا رکھا ہے۔ ناول ناراض عورتیں، عورت کے نقاب کے مختلف زاویے پیش کرتا ہے۔ اس میں ہر طبقے، رنگ، نسل، ذات اور پیشے سے منسلک عورت کے بہروپ کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ طالبہ، وکیل، مؤکلہ، طوائف، بزنس وومن، گرہستن اور گھر کی ملازمہ؛ الغرض ہر عورت اپنے اوپر مضبوط نقاب چڑھائے رکھتی ہے۔

جنس پر کُھل کر لکھنے کے باوجود انیس ناگی، جنسی تلذذ کشید نہیں کرتے بلکہ حقیقت پسندانہ اسلوب اختیار کرتے ہوئے فرد کی زندگی کے متوازن رویوں میں جنس کی اہمیت، معنویت اور اثر و نفوذ کی طرف اشارہ کناں ہیں؛ ان کا موقف ہے کہ اس بنیادی جبلت کی عدم تشفی سے معاشرے میں تخریبی رویے پروان چڑھتے ہیں۔ اسی لیے ان کے ناولوں میں نفسیاتی پیچیدگیوں کا ذکر حقیقت پسندانہ اسلوب میں کیا گیا ہے۔ دل چسپ امر یہ ہے کہ انہوں نے نفسیاتی اصطلاحات کا سہارا لیے بغیر، عام فہم جملوں میں کرداروں کے عمل و تعامل سے نفسیاتی الجھنوں کی گرہ کشائی کی ہے۔ انیس ناگی کے فن کا مرکز انسانی وجود ہے اور انسان کی ذہنی کیفیات کی تشریح و تحلیل ان کے ادب کا مرکزی نقطہ، لہٰذا انیس ناگی کا امتزاجی و شکستہ اسلوب جھلاہٹ کا شکار ہے۔ بے رحم حقیقت نگاری میں شدید ناراضگی کے عوامل ہیں جو کبھی تو انھیں کولاژ سازی پر اکساتے ہیں اور کبھی علامتیت اور تجریدیت کی راہ دکھاتے ہیں۔ یوں وہ اپنے ناولوں میں دیوانہ وار تکنیک کے تجربات کرتے ہیں۔ وہ جو بفوں (*Dr. Bafun*) نے کہا تھا کہ شخصیت ہی اسلوب ہے تو انیس ناگی کے ناولوں میں یہ سچ دکھائی دیتا ہے۔ انیس ناگی جس بے چین روح کے مالک تھے، وہی کچھ ان کے اسلوب میں جھلک دکھاتا ہے۔

انتظار حسین ۱۹۸۰ء :بستی، تذکرہ اور آگے سمندر ہی کا یادیاتی (ناسٹیلجیائی) ،تاثراتی اور علامتی اسلوب:

انتظار حسین نے ۱۹۵۳ء میں ایک ناولٹ لکھا تھا :چاند گہن اور اُس کے بعد وہ ناول لکھنے کے بجائے افسانہ لکھنے لگ گئے تھے۔ اُس ناولٹ کے چند کردار تھے :بُوجی، ان کا بیٹا (سبطین) ، کالے خان، فیاض، حق صاحب اور نمبر دار، جو اُتر پردیش کے ایک قصبے حسن پور کے باسی تھے۔ اور انہی دنوں کانگریس اور مسلم لیگ کے اختلافات کے نتیجہ میں دوقومی نظریہ سامنے آیا تھا۔ نتیجہ کے طور پر ملک تقسیم ہو گیا اور حسن پور میں پاکستان سے لٹ پٹ کر آئے ہوئے ہندو شرنارتھیوں (مہاجرین) کے قافلے آنے شروع ہو گئے۔ وہ مشرقی پنجاب سے آئے تھے اور مسلمانوں سے نہ صرف نفرت کرتے تھے بلکہ انتقام لینے کا جذبہ بھی رکھتے تھے۔ نتیجہ کے طور پر قدیم وضعداریاں بالائے طاق رکھ دی گئیں۔ ہندو مسلم میل ملاپ اور لین دین بند ہوا اور بالآخر نفرت اتنی بڑھی کہ مجبوراً سبطین کو حسن پور چھوڑ کر دہلی آنا پڑا۔ لیکن دہلی بھی فسادات کی آگ میں جھلس رہا تھا۔ یوں دہلی سے نکل کر سبطین نے لاہور کا رُخ کیا۔

یہ انتظار حسین کا وہ ناسٹلجیا ہے، جو ان کے ناولٹ چاند گہن (۱۹۵۳ء) سے لے کر بستی، تذکرہ اور آگے سمندر ہے (۱۹۹۵ء) تک ان کی طاقت بھی بنی اور اُن کی کمزوری بھی۔ حسن پور دراصل انتظار حسین کا آبائی قصبہ ڈبائی، ضلع میرٹھ تھا۔ بلند شہر کا ایک قریبی قصبہ —— جہاں سے انتظار حسین نے براستہ دہلی لاہور ہجرت کی۔ دہلی پہنچ کر چاند گہن کا مرکزی کردار سبطین اپنی ڈائری میں لکھتا ہے:

> ''ایک خوفناک ہنگامہ خیز رات ہے جس نے پوری دلّی کو اپنی گرفت میں لے رکھا ہے۔ رات محلہ کے ہر شخص کو یقین تھا کہ حملہ ہو گا مگر حملہ نہیں ہوا۔ قیامت سر پر آ کر ٹل جاتی ہے۔ تذبذب کی کیفیت سخت اذیت ناک ہے۔ قیامت کو اگر ٹوٹنا ہی ہے تو ٹوٹ کیوں نہیں پڑتی۔''(۲۷۹)

مختصر ناولٹ :چاند گہن (۱۹۵۳ء) اور دن اور داستان لکھنے کے ستائیس برس بعد انتظار حسین جب ناول بستی (۱۹۸۰ء) کے ساتھ بہ طور ناول نگار سامنے آئے تو ہجرت کا تجربہ، بہ طور ناسٹیلجیا ان کے یادیاتی (ناسٹیلجیائی) اسلوب کے طور پر ان کی سب سے بڑی طاقت تھی۔ اس لیے کہ موضوعاتی سطح پر اپنے تین ناولوں :بستی (۱۹۸۱ء)، تذکرہ (۱۹۸۷ء) اور آگے سمندر ہے (۱۹۹۵ء) میں ان کے ماجرا کی سپلائی لائین ہجرت کے تجربے سے جُڑی ہوئی ہے۔ جسے ۱۹۷۱ء میں زوال ڈھاکہ نے مزید تقویت بخشی۔ اس لیے کہ بہاریوں کی ۱۹۷۱ء میں دوسری ہجرت تھی اور اس کے بعد آگے سمندر تھا۔ یہی سبب ہے کہ ڈاکٹر سلیم اختر کہتے ہیں:

> ''انتظار حسین کی دنیا میں آنا ہو تو اس کے لیے ان بہت سے مسلمات اور معیاروں سے ہاتھ دھونا پڑتا ہے جن کے ہم عادی ہیں۔ اس کے کردار، اس کے افسانوں کی زبان، وہاں کی فضا اور سب سے بڑھ کر زندگی کے بارے میں اس کا مخصوص روّیہ اور اس روّیہ سے جنم لینے والی وژن۔ یہ سب ہماری یوں *Deconditioning* کرتے ہیں کہ ہم چونک اٹھتے ہیں، ہم غضبناک ہو جاتے ہیں۔ ہم چلّانے لگتے ہیں اور اسی میں انتظار حسین کے متنازعہ ہونے کا راز مضمر ہے۔''(۲۸۰)

بقول ڈاکٹر سلیم اختر ناول بستی اور افسانہ ہندوستان سے ایک خط کا تقابلی مطالعہ دلچسپ نتائج کا حامل ہو سکتا

ہے۔ بالخصوص اس افسانے کی وہ سطور جن میں کہا گیا ہے کہ زمین جب مہربان ہوتی ہے تو محبوبہ کے آغوش کی طرح نرم اور ماں کی گود سمان کشادہ ہو جاتی ہے۔ جب نامہربان ہوتی ہے تو جابر حاکم کی مثال سخت اور حاسد کے دل کی طرح تنگ ہو جاتی ہے۔ یہ سطور ایسی ہیں جیسی ناول :بستی میں ذاکر کے باپ کی گفتگو۔ اسی طرح یہ فقرے تو بستی کا سرنامہ بن سکتے ہیں:

''اب میں ہوا میں اُڑتے پتوں کا ماتم دار ہوں۔ ان دنوں کو جب یہ خاندان برگ وثمر سے لدا پھندا درخت تھا یاد کرتا ہوں اور آوارہ پتوں کا شمار کرتا ہوں۔''(۲۸۱)

دن اور داستان کی اشاعت پر ناقدین نے اس کے حصّہ اوّل ''دن'' کو تو سراہا لیکن حصہ دوم پر برافروختہ ہوئے۔ محمد سلیم الرحمن نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ یہاں انتظار حسین نے اپنے تخیل کو بے لگام چھوڑ دیا ہے۔ شمیم احمد نے صاف لکھ دیا کہ اس کتاب کی دو الگ الگ کہانیوں کو ناول کی صورت میں پیش کرنے والے کی ناکامی کا احساس ہوتا ہے۔ پھر یہ کہ چاند گہن سے بستی، تذکرہ اور آگے سمندر ہے تک انتظار حسین کے فن کے حوالے سے الزامات و اعتراضات کی جو فہرست ناقدین کی طرف سے مرتب کی گئی ہے، اس کا خلاصہ کچھ یوں ہے:

(۱) وہ ناسٹلجیا کا شکار ہیں۔ (۲) وہ ہجرت کے تجربے میں بند ہیں۔ (۳) وہ ماضی کے نوحہ گر ہیں، حال میں انھیں زوال کے سوا کچھ نظر نہیں آتا۔ (۴) وہ انسان کے تہذیبی ارتقا کے منکر ہیں۔ (۵) وہ جڑوں کی تلاش کو اپنے عہد کے ادب کا سب سے بڑا سوال سمجھتے ہیں۔

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ہجرت اور ماضی آفرینی کا رویہ بذاتہٖ کوئی ایسی شے ہے کہ اس کی بنا پر کسی فن کار کو مستقل ہدفِ ملامت بنا لیا جائے؟ یہاں یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ دنیا کے بہترین ادب کا ایک معتدبہ حصہ اسی ماضی آفرینی، جڑوں کی تلاش اور شناخت کے مسئلے کا پیدا کردہ ہے اور اس میں وہ ماضی بعید اور اس کے خواب بھی شامل ہیں۔ بستی کا جائزہ لیتے ہوئے ہم واضح طور پر ایسا محسوس کرتے ہیں کہ خواہ ناول کا پلاٹ ہو یا ناول کا اسلوب ناول کے مختلف اجزاء آپس میں اس طور رل مل گئے ہیں کہ انھیں ٹکڑوں میں دیکھنا ممکن نہیں رہا۔ ناول کا جائزہ لیتے ہوئے ہم اس کے اجزا کو الگ الگ شناخت تو کر سکتے ہیں لیکن من حیث الکل معنویت کی تشکیل میں کون سا جز زیادہ اہم ہے اور کون سا کم اہم، یہ بات آسانی سے طے نہیں ہو سکتی۔ پھر یہ کہ اس ناول میں انتظار حسین نے تہذیبی و سماجی اور سیاسی و معاشی ایشو کے معاملات کو کہانی میں سمو دیا ہے اور جس طرح پورے معاشرے کے اخلاقی نظام اور معاشرتی رویوں پر سوالیہ نشان لگایا گیا ہے اور جنگوں کے اثرات اور معاشروں کی سائیکی کو جس انداز میں مرکزِ نگاہ بنایا گیا ہے، یہ سب چیزیں مل کر اس ناول کو ایک بڑا تخلیقی تجربہ تو نہیں، البتہ قابلِ توجہ ضرور بناتی ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ اپنے فنی سفر کے آغاز کے زمانے میں جو کردار، احوال اور مناظر انتظار حسین نے پیش کیے تھے، ان میں سے زندہ رہنے والے کئی کردار، احوال اور مناظر بستی میں عود کر آئے ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے اُن کے ادھ ادھورے رہ جانے والے افسانوں کے ٹکڑے ہوں، جو بستی میں یکجا کر دیئے گئے۔ جب کہ ایسا یکسر نہیں۔ یہ وہ اعتراض ہے جو بستی کی اشاعت کے فوراً بعد اس ناول پر لگا۔ ناول کے تار و پود کے حوالے سے بھی اور اسلوب کے حوالے سے بھی۔

ناول کے آغاز ہی میں عجیب لایعنی صورتِ حال سامنے آتی ہے۔ حسن پور یعنی 'ڈبائی' ضلع میرٹھ سے دہلی اور پھر

لاہور پہنچ کر سبطین اخبار کے ذریعے قوم کا ضمیر بیدار کرنا چاہتا ہے اور فیاض قومی ضمیر کے وجود ہی کا منکر ہو جانے کے بعد پریس کی الاٹمنٹ کے لیے کوشاں ہے مگر پریس ایک دھوبی کو الاٹ ہو گیا اور سبطین کو ایک لانڈری دے دی گئی۔ اِدھر ہر مہاجر پاکستان پہنچ کر جعلی دستاویزات کے ذریعے لوٹ کھسوٹ میں اپنا حصہ وصول کر رہا تھا۔ حسن پور کا کالے خان کشمیر کے محاذ پر لڑتے ہوئے مارا جاتا ہے اور ناکام و نامراد فیاض کبھی شہر کے ہنگامہ خیز اور پُرہجوم بازاروں میں گھومتا، کبھی آبادی سے دور شہر کی خاموش سڑکوں پر دکھائی دیتا۔ دیکھتے ہی دیکھتے فیاض چڑچڑا ہو گیا تھا۔ سارے مہاجر ایک سے نہ تھے۔ ماضی پرست اور قدیم یادوں کے اسیر مہاجرین ان چالاکیوں اور دھوکے بازیوں سے دور تھے۔ ان میں ایک بوجی بھی تھیں جو پچھلے زمانوں کو یاد کر کے آہیں بھرتیں۔ ناول بستی کے آخر میں ایک اداسی کی کیفیت رہ جاتی ہے۔ اس لیے کہ مہاجر کی آنکھیں تو ہمیشہ ماضی میں کھلتی ہیں۔ یہاں بھی سبھی مہاجر ذاتی تنہائی کا شکار دکھائی دیتے ہیں۔ یہ خاص طرح کی یاس اور نا اُمیدی ہے۔ بے شک یہ انتظار حسین کے ناسٹلجیا کی عطا ہے۔ ہندو پاک کے مہاجرین کے درد و کرب کے بیان اور ۱۹۷۱ء کی جنگ کے اثرات اس ناول کا خاص موضوع ہے۔ چند دوست جو لاہور کے ایک چائے خانے ''شیزان'' میں مستقل بیٹھتے ہیں، ۱۴–اگست ۱۹۴۷ء سے ۱۹۷۱ء تک کے حالات پر روزانہ بحث کرتے ہیں اور کسی نتیجے تک نہیں پہنچتے۔ ناول کے ان مقامات پر ناول کا یادیاتی اسلوب تجزیاتی اور مفکرانہ ہو جاتا ہے۔ ناول کے مرکزی کردار ذاکر اور اس کے ماں باپ بھی اُتر پردیش کی ایک بستی 'روپ نگر' سے ہجرت کر کے لاہور آئے۔ یہ بھی طے ہے کہ یہ 'روپ نگر' انتظار حسین کا قصبہ ڈبائی، ضلع میرٹھ ہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ذاکر کی پرانی یادوں کا تعلق 'روپ نگر' سے ہی جُڑا رہتا ہے۔ اسی روپ نگر کی ایک لڑکی صابرہ ہے، جو ذاکر کے لیے ایک بے نام سا رشتہ اپنے دل میں رکھتی تو ہے لیکن پاکستان آنا نہیں چاہتی۔ یادیاتی اسلوب میں ناول کے آغاز پر اُن ایام کا ذکر ملتا ہے جب پاکستان کا قیام عمل میں آیا اور غم زدہ مہاجرین کے قافلے ہندوستان سے پاکستان آ رہے تھے۔ ناول کے دوسرے حصّے میں تقسیم ہند سے قبل کے معاشرے اور تہذیبی صورت کی عکاسی اور دورِ جدید کے انسان کی ذہنی پستی، سیاسی، سماجی اور اخلاقی انتشار کی عکاسی بھی دوٹوک بیانیہ میں خوب کی گئی ہے۔ خاص طور پر ۱۹۷۱ء کی جنگ اور زوالِ ڈھاکہ کے تناظر میں انسانی ذہن کے اشتعال انگیز خیالات کے نتیجے میں پیدا ہونے والی الجھنوں کا بیان بھی انسانی فطرت کے مختلف پہلو واضح کر دیتا ہے۔ ۱۹۷۱ء کی ہند پاک جنگ کے دوران ذاکر اور اس کے خاندان کی ذہنی پریشانی کی عکاسی اہم ہے اور اس کا پس منظر اگست ۱۹۴۷ء کا وہ زمانہ ہے، جب ہجرت کا مرحلہ درپیش تھا:

> ''سیٹیوں اور کتوں کے بھونکنے کا شور اس کے حواس پر چھاتا چلا جاتا۔ بستر میں لیٹے لیٹے اسے لگتا کہ ساری فضا اس مکروہ شور سے بھر گئی ہے۔ قریب پلنگ پر لیٹے ہوئی ابا جان آہستہ سے اُٹھ کر بیٹھ جاتے اور منہ میں کچھ پڑھنا شروع کر دیتے، پھر امی کروٹ لیتیں اور اُٹھ کر بیٹھ جاتیں۔
>
> ''ذاکر بیٹے! جاگ رہے ہو؟''
>
> ''جی امی'' اور وہ اُٹھ کر بیٹھ جاتا۔
>
> اور اس کے بعد امی دُعا کے لیے دونوں ہاتھ اُٹھاتیں ''یا الٰہی خیر!''(۲۸۲)

اُسی یادیاتی پس منظر کے تحت پچیس سال کے بعد یکا یک ذاکر کی ماں کو خیال آتا ہے کہ وہ اپنی ساری خاندانی نشانیاں اپنے جہیز کا سامان اور کربلائے معلیٰ سے آیا ہوا کفن، مدینہ منورہ والی جائے نماز اور خاک شفا کی سجدہ گاہ تو ایک کوٹھڑی میں رکھ کر تالا ڈال کر آئی تھیں۔ کیوں نا اُدھر ایک بار جا کر اُنھیں دھوپ ہی دکھا دی جائے۔ اس کے لیے یادیاتی (ناسٹلجیائی) اسلوب برتا گیا ہے:

''مجھے جانا چاہیے، پیشتر اس سے کہ وہ دیمک سب کچھ چھاٹ جائے۔'' اس نے دل ہی دل میں سوچا۔ پھر اس کے ذہن میں یہ سوال اٹھا کہ آخر وقت کے ساتھ چیزوں کو دیمک کیوں لگ جاتی ہے۔ وقت اور دیمک کا آپس میں کیا تعلق ہے؟ وقت دیمک ہے یا دیمک وقت ہے؟'' (۲۸۳)

یوں انتظار حسین کے اکثر کردار ہجرت کے بعد نئے وطن میں نئی سرزمین اور تبدیل شدہ حقیقتوں سے مفاہمت نہیں کر سکے اور ایسا ممکن بھی نہیں ہوتا۔

ناول بستی مشرقی اور مغربی پاکستان کے نوجوانوں، دانشوروں، انقلاب پسندوں اور فن کاروں کی ذہنی بے سمتی اور کوفتوں کو عیاں کرتا ہے۔ اس سلسلے میں انتظار حسین نے اپنی تخلیقی دنیا کا تانا بانا روایت کے اس سرے سے جوڑا ہے جس میں اساطیر، دیومالا، کتھا سرت ساگر، واقعہ کربلا، جاتک کہانیاں اور ایک مٹتی ہوئی مشترکہ تہذیب کے عناصر بار بار اُبھرتے ہیں۔

۱۹۶۸ء سے لے کر ۱۹۷۱ء تک کے بحرانی دور کی بھرپور اور متاثر کن عکاسی مذکورہ ناول کے ذریعے کی گئی ہے۔ انتظار حسین نے اس دور کے پاکستان کی مختلف سیاسی پارٹیوں اور نوجوانوں کے اُبھرتے ہوئے جذبات کو اس ناول میں سمیٹا ہے۔ غرضیکہ ناول بستی کا پورا پس منظر ہی سیاسی اور تاریخی نوعیت کا ہے۔ بستی کے موضوع سے متعلق وقار ناصری کہتے ہیں:

''اس ناول کا علامتی اور استعاراتی اسلوب سارے ماحول کو اپنی گرفت میں لیے ہوئے ہے۔ اس ناول کا سارا پس منظر سیاسی اور تاریخی ہے لیکن انتظار حسین نے کہیں بھی اس کا براہِ راست اظہار نہیں کیا ہے۔ بستی کا کرب اصل میں اُن کا دکھ ہے جو اپنی بستیوں سے اُکھڑ کر یہاں آباد ہوئے لیکن ایک انتشار اور خوف میں مبتلا رہے۔'' (۲۸۴)

انتظار حسین نے بستی میں جنگ کے لرزہ خیز ماحول میں بنگلہ دیش میں مقید پاکستانیوں کے لیے ان کے خاندان کے افراد کی بے چینی اور تشویش کو بھی دکھایا ہے۔ ناول بستی میں کئی ایک مقامات پر جڑوں کی تلاش کا مسئلہ فلسفیانہ اسلوب میں بیان ہوا ہے۔ یہ سوال بار بار سر اُٹھاتا ہے کہ متحدہ ہندوستان کے باسی برصغیر کے ایک ہزار سالہ پرانے مشترکہ کلچر سے کیوں کر لاتعلق کر دیئے گئے؟ یہ دُکھ اس ناول کا بنیادی دُکھ ہے۔ لیکن اس ناول میں صرف یہی کچھ نہیں بستی میں انیسہ کو ایک آوارہ لڑکی دکھایا گیا ہے۔ آدھی رات کو تفریح گاہوں سے گھر لوٹتی ہے۔ اس بے باک لڑکی کے ساتھ ذاکر کا وقتی تعلق فطرت نگاری کی ذیل میں آتا ہے۔ یہ اسی نوع کی فطرت نگاری ہے جس کا ہمیں عزیز احمد نے عادی بنا دیا تھا اور جسے ایمائل زولا (*Emile Zola*) سے نسبت کی وجہ سے 'زولائیت' کہا جاتا۔ فطرت نگاری سے متعلق ایک اقتباس دیکھیے:

''گاڑی چلاتے چلاتے ایک ہاتھ ویل سے ہٹایا اور اس کے برہنہ بازو پر رکھ دیا۔ اس مردانہ جرأت پر اس نے کوئی داد

نہیں دی۔ حوصلہ شکنی بھی نہیں کی۔ بازو کو سہلاتا ہوا میرا ہاتھ شانے پر گیا۔ شانے کا سفر کرتا ہوا جب سینے کی طرف بڑھنے لگا تو اس کی طرف سے ہدایت جاری ہوئی۔

"آگے نہیں۔"

"کیوں؟"

"ہر بات پوچھنے کی نہیں ہوتی۔ بس میں نے تمھیں بتا دیا ہے۔" "مگر میرا جی چاہتا ہے۔" یہ کہتے کہتے میں نے گاڑی کو رستے سے تھوڑا اُتار کر بریک لگا دیئے۔ میں انیسہ کے قریب سرک آیا۔ اتنا قریب کہ میں اپنے جسم سے اُس کے کولہے کی نرمی اور گرمی محسوس کر سکتا تھا۔ میں نے آہستہ آہستہ اس کے بالوں پر ہاتھ پھیرے، بکھری زلفوں کے ساتھ پھسلتی پھسلتی انگلیاں نرم شانوں پر اُتر آئیں، شانوں سے پھسلواں بازوؤں پر۔ پھر میں آہستگی اور نرمی سے اُس اُمنڈتے سینے پر ہاتھ رکھ دیا۔" (۲۸۵)

لیکن واضح رہے کہ انتظار حسین کے دیگر ناولوں میں اس طرز کی زولائیت ڈھونڈے سے نہیں ملتی۔ بستی میں بھی صرف یہی ایک ٹکڑا ہے، جس میں اسلوبیاتی سطح پر انتظار حسین نے عزیز احمد کی طرح علامتی پیرایہ اختیار نہیں کیا، صرف تاثراتی اسلوب برتا ہے۔ ناول سے اندازہ ہوتا ہے کہ انتظار حسین ہند آریائی وقت کے آواگونی تصوّر کا قائل ہے۔ یاد رہے کہ (Nietzsche) نطشے بھی وقت کی ایسی ہی تشریح کا قائل تھا۔

روپ نگر کی فراست پر دو آدمیوں کا بڑا زور تھا۔ ایک بھگت جی تھے کہ جن کو رامائن اور مہا بھارت میں بڑی دسترس حاصل تھی۔ وہ بھاشن دیا کرتے کہ یہ دھرتی شیش کے پھن پر ٹکی ہوئی ہے۔ شیش جی کچھوے کی پیٹھ پر ٹکے ہوئے ہیں۔ جب کچھوا ہلے ہے تو شیش جی ہلتے ہیں اور بھونچال آوے ہے۔ دوسری طرف راوی کے والد گرامی بتاتے کہ زمین کے نیچے گائے ہے جس کے چار ہزار سینگ ہیں اور ایک سینگ سے دوسرے سینگ تک کا فاصلہ پانچ سو برس کا سفر ہے۔ یہ سات طبق زمین کے اس کے دو سینگوں پر ٹکے ہوئے ہیں۔ گائے جب سینگ بدلتی ہے تو زلزلہ آتا ہے۔ بھگت جی اور مولانا دونوں کے ماننے والے ان کی بیان کی ہوئی روایات پر صدق قلب سے ایمان لے آتے۔ گویا روپ نگر کا گرد سے اٹا ہوا لینڈ سکیپ اتنا بھی غیر دلچسپ نہیں تھا۔ ذاکر اپنے حال میں مگن رہنے والا انٹروورٹ قسم کا آدمی ہے۔ وہ لاہور کے ایک کالج میں تاریخ کا پروفیسر ہے اور پُر امن زندگی بسر کر رہا ہے۔ ذاکر اپنے بارے میں لکھتا ہے: "میں اپنی تاریخ سے بھاگا ہوا ہوں اور زمانہ حال میں سانس لے رہا ہوں۔ فراریت پسند مگر بے رحم حال پھر ہمیں تاریخ کی طرف دھکیل دیتا ہے۔"

ذاکر کا یہ بیان اس ناول کا کلیدی جملہ ہے۔ پورے ناول کی وجودی صورت حال کو اس جملے کی مدد سے Decode کیا جا سکتا ہے۔ انتظار حسین نے بستی میں اپنے افسانوں والی جدّت کے تجربے کو دہرایا ہے مثلاً ماجرے کو دائرے کے اوراق، اساطیری حوالوں، ہندو دیومالائی قصوں اور خود کلامی سے مزین کیا ہے یوں قصہ سیدھے سادہ بیانیہ کے بجائے خفیف سا پیچیدہ ہو گیا لیکن ماجرے کی کڑیاں ملانا بہت آسان ہے۔ ناول میں ذاکر کے اطراف میں جو دیگر کردار ہیں وہ ناسٹلجیائی احساس سے ہٹ کر پاکستان کے تاریخی، معاشرتی، سیاسی اور سماجی ماحول پر اچھی کمنٹری کرتے ہیں جس سے قصہ

آگے بڑھتا ہے۔ ذاکر کو اگر ''روپ نگر'' میں ہجرت کے تحت پیچھے چھوڑ آئے گمشدہ پیڑ، گمشدہ صورتیں، نیم کے موٹے ٹہنے پر پڑا ہوا جھولا اور صابرہ یاد آتے ہیں تو دوسرے کرداروں کو اپنے ملک میں سکون کی تلاش ہے۔ وہ چاہتے ہیں کہ تقسیم ہند اور ہجرت کے آدرش Ideals اپنا ثمر دیں۔

ہمیشہ سے انتظار حسین، لاہور میں جدیدیوں سے ہٹ کر ترقی پسند ادیبوں میں گھرے رہے ہیں، 'کافی ہاؤس' اور 'پاک ٹی ہاؤس' میں کیسی کیسی نظریاتی وسیاسی بحثیں نہ ہوتی ہوں گی۔ انتظار حسین نے بحث کرنے والے ایسے ہی بہت سے کرداروں پر ناولاتی نقاب ڈال کر ماحول کی حقیقت پسندانہ عکاسی کی ہے، جن میں افتخار جالب نمایاں ہیں۔ انتظار حسین ان ترقی پسند حقیقی کرداروں کو تذکرہ (۱۹۸۷ء) اور آگے سمندر ہے (۱۹۹۵ء) میں بھی پیش کرتے رہے ہیں۔ معترضین کا مونہہ ذاکر کے توسط سے یوں بند کر دیتے ہیں: ''روپ نگر اور یہ شہر (لاہور) میرے اندر گھل مل کر ایک بستی بن گئے ہیں۔''

انتظار حسین کا دوسرا ناول تذکرہ (۱۹۸۷ء) ایک اعتبار سے بستی کی توسیع ہے۔ موضوعاتی سطح پر بھی اور اسلوبیاتی سطح پر بھی۔ لیکن اس سے تذکرہ کی اپنی انفرادی تخلیقی حیثیت قطعی طور پر متاثر نہیں ہوتی۔ انگریزی ادب سے کئی ایک ایسی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں کہ ناول نگار نے خود کہا کہ یہ کتاب اس کے پہلے کام کا دوسرا حصہ ہے، خود ہمارے یہاں اردو میں ممتاز مفتی کا الکھ نگری شائع ہوا تو اسے علی پور کا ایلی کا دوسرا حصہ کہا گیا۔ اسی طرح اپندر ناتھ اشک نے گرتی دیواریں کے کئی حصّے ایک ناول کے طور پر پیش کرتے ہوئے دعویٰ کیا کہ گرتی دیواریں دنیا کا سب سے ضخیم ناول ہے۔

بستی کی طرح تذکرہ کا خمیر بھی انتظار حسین نے تقسیم (ہجرت)، تہذیبی کایا کلپ، انسانی رویوں میں ابتذال، فرد کی داخلی شکست وریخت اور تنہائی کے آمیزے سے اٹھایا ہے، لیکن اس ناول میں ہم انتظار حسین کے تخلیقی تجربے کو سیاسی اور سماجی تناظر سے باہم مربوط اپنا تخلیقی دائرہ بناتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ اس ناول میں نہ تو کسی نوع کی سیاسی ہلچل ہے اور نہ ہی انتظار حسین نے کسی ایسے ادبی نظریے سے خود کو جوڑ کر دیکھنے کی کوشش کی ہے جو سیاسی جہت رکھتا ہو۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ 'روپ نگر' اور 'چراغ حویلی' کو یاد کرنے والی مہاجر بڑھیا انتظار حسین کے تیسرے ناول آگے سمندر ہی میں دکھائی نہیں دیتی۔ اس کی پتّا تذکرہ تک چلی اور تذکرہ کے بعد وہ خاموش ہوگئی۔ اب اسے اس سے کوئی غرض نہیں کہ تیسری ہجرت کے بعد کیا ہوگا۔ لہٰذا نہ صرف موضوعی سطح پر بلکہ اسلوبیاتی اعتبار سے بھی تذکرہ کا اسلوب یادیاتی (ناسٹیلجک) تاثراتی اور کسی حد تک علامتی ہے۔

آگے سمندر ہے (۱۹۹۵ء)، انتظار حسین کا تیسرا ناول ہے۔ اس ناول میں بھی ہجرت (۱۹۴۷ء) سے متعلق انتظار حسین کا نوسٹلجیا موجود ہے لیکن اس نئے خوف کے ساتھ کہ اگر اب ہجرت کرنا پڑی تو کہاں جائیں گے؟ آگے تو سمندر ہے۔

اس ناول کا مرکزی کردار جواد ہے، جو پاکستان پہنچ کر لاہور سے ہوتا ہوا کراچی جا بسا۔ لاہور میں وہ جتنی مدت بھی رہا، اسے اس نے ''خواری'' ہی سمجھا۔ وہ ہجرت کر کے پاکستان آنے والے ان مہاجرین کے حوالے سے بتاتا ہے کہ وہ شناساؤں کو دیکھتے تو خوش ہوتے:

''مگر جب درمیان میں تھوڑی مدد اور سہارے کا سوال آجاتا تو پھر اسی تیزی سے یار ایک دوسرے سے کنی کاٹ جاتے۔

کون کس کی مدد کرتا۔سب کو اپنی اپنی پڑی تھی۔مگر۔۔۔لاہور اسٹیشن اُتر کر تتر بتر ہو گئے۔جس کے جدھر سینگ سمائے اُدھر نکل گیا۔گھوم پھر کر خواری کے بعد سب ہی کراچی پہنچ گئے۔''(۲۸۶)

ناول کا یہ جملہ کہ ''گھوم پھر کر خواری کے بعد سب ہی کراچی پہنچ گئے'' بہت زیر بحث رہا۔لاہور میں خواری کاٹنے کے ذکر سے یہ تاثر نہیں ملتا کہ ان مہاجرین کے ساتھ اسٹیبلشمنٹ کا برتاؤ ٹھیک نہ تھا بلکہ اس میں عام لاہوری پنجابیوں کی تنگ دلی اور تنگ نظری کی طرف اشارہ ہے۔۱۹۴۷ء کی تقسیم کے بعد کراچی میں مہاجرین کی جھگیوں کی حوالے سے دو اقتباسات ملاحظہ ہوں:

(i) ''جھگیوں کا زمانہ دیکھنے میں مختصر تھا مگر وہ ایک عہد ساز دور تھا اور اگر مجو بھائی کی بات مان لی جائے تو کراچی کا اصلی زمانہ وہی تھا۔پیارے یہ جو آج کا کراچی ہے وہ تو جھگیوں کے خمیر سے اُٹھا ہے۔''(۲۸۷)

(ii) ''مجو بھائی اس میں کچھ کراچی کا بھی تو قصور ہو گا۔لاہور میں تو کوئی چار دن رہ کر'لاہوریا'' نہیں بن سکتا۔بہر حال میرے کراچی والا ہونے سے تو مجو بھائی انکار نہیں کر سکتے تھے۔میں نے تو جھگی میں بسر کی تھی۔''(۲۸۸)

گویا، موجودہ کراچی شہر کی بنیاد مہاجرین کے ناظم آباد کے غیر آباد علاقے میں بسائے گئے جھگیوں کے شہر پر قائم ہے۔اور ''اصلی'' کراچی کے مالک وہی ہیں جو ان جھگیوں میں مقیم رہے۔ناول میں پہلے سے کراچی میں بسنے والے سندھیوں کو بھی خوش دلی سے کراچی والا مان لیا گیا ہے مگر پنجابی، بلوچ اور پشتونوں کو کراچی والا ماننے سے انکار کیا گیا ہے۔پھر اہلیان کراچی (مہاجرین) کی فراخ دلی اور لاہوری پنجابیوں کی تنگ دلی اور نسلی تعصب کو سامنے لانے کے لیے جواد کہتا ہے کہ اس میں کراچی کا بھی تو قصور ہو گا۔لاہور میں تو کوئی چار دن رہ کر لاہوریا نہیں بن سکتا۔اس کا مطلب صرف لوکل سندھی اور اردو سپیکنگ مہاجر ہی 'کراچی والے' ہیں۔یہ نقطہ نظر پہلے پہل آئے مہاجرین کا نہ تھا۔

یوں مجو بھائی اور چھوٹے میاں کا یہ مکالمہ ہندوستان میں مقیم پاکستانی مہاجروں کے عزیز و اقارب کا ہجرت سے متعلق نقطہ نظر کا عکاس ہے۔اس پر ڈاکٹر نوید شہزاد نے سوال اٹھایا کہ:

''لوکل، مہاجر تضاد کیوں اور کیسے پیدا ہوا؟ *Power sharing* کی لڑائی تھی یا پھر نسلی خلیج، جسے بھائی چارے کی مذہبی تعلیمات بھی پُر نہیں کر سکیں۔یہاں یہ سوال بھی اُبھرتا ہے کہ کہیں ہجرت کر کے آنے والے اپنے ساتھ غیر ضروری توقعات تو نہیں لے آئے تھے؟''(۲۸۹)

پاؤں نہ جمنے کے حوالے سے کراچی کے مقامی باشندوں کو غیر سمجھنا اور کہنا، ایک خاص قسم کے پچھتاوے کو سامنے لاتا ہے۔ایسا پچھتاوا جس میں ناقابل تلافی غلطی کا احساس ہو۔ڈاکٹر نوید شہزاد کے مطابق:

''ماضی پرستی یا ماضی کی طرف لوٹنا حال سے نامطمئن اور مستقبل سے مایوسی کی بنا پر ہوتا ہے۔اس احساس کی دو وجوہ ہو سکتی ہیں۔ایک انفرادی سطح پر دیکھے گئے خواب اور طے شدہ توقعات کے عوض جبکہ دوسرا معاشرتی سطح پر استحصالیوں کی جانب سے جائز حقوق غصب کیے جانے پر۔''(۲۹۰)

ڈاکٹر نوید شہزاد کے ناول آگے سمندر ہے سے متعلق حاصل کردہ نتائج یہ ہیں : پہلا یہ ہے کہ مہاجرین (اُردو

سپیکنگ) کو لاہور نے پناہ نہ دی اور ان کے لیے کراچی کے اصل وارث ہیں جو ان کے بعد آ کر مقیم ہوئے ان کا اس دھرتی سے کوئی تعلق نہیں۔ اور یہ کہ کراچی کے لوگ کھلے دل کے مالک ہیں جبکہ لاہوریوں میں تنگ دلی اس حد تک ہے کہ لاہور (پنجاب) میں برس ہا برس رہنے کے باوجود کوئی ''لاہوریا'' نہیں بن سکتا۔ (۲۹۱)

یوں ناول :آگے سمندر ہے اردو بولنے والے مہاجرین کی پاکستان سے نامطمئن نسل کی نشاندہی کرتا ہے۔ ڈاکٹر نوید شہزاد کے ناول سے حاصل کردہ نتائج انتظار حسین کے تعصّبات تصور کرنا اتنا ہی غلط ہے، جتنے غلط مجو بھائی اور چھوٹے میاں کے خیالات ہیں۔ یہاں دراصل ناول نگار دوسری ہجرت کر کے آنے والے تاریک مستقبل کے حامل افراد کی سوچ کی کھری عکاسی کر رہے ہیں۔ یہ ناول کراچی شہر کی بہاری آبادی کا فکری اور سماجی اشاریہ ہے۔ کراچی کو ناول نگار نے آگے سمندر ہے کے مرکزی استعارے کا ایک جزو بنایا ہے۔ کراچی میں ایک نئی تاریخ رقم ہو رہی ہے لیکن یہ ناول تاریخی ناول نہیں، تاریخی شعور کا ناول ہے، جس کے اسلوب میں عمیق وجودی شعور اور گہری علامتیت ہے۔

صلاح الدین پرویز ۱۹۸۰ء :نمرتا، سارے دن کا تھکا ہوا پُرش اور آئیڈنٹٹی کارڈ کا ہندو دیومالائی علامات سے مملو داخلی خود کلامیوں پر مبنی تشبیہاتی اور استعاراتی اسلوب:

قرۃ العین حیدر کے ناول آگ کا دریا (۱۹۵۹ء) کے بعد صلاح الدین پرویز کا ناول نمرتا (۱۹۸۰ء) اردو میں تحریر کردہ دوسرا ناول ہے، جس نے کلاسیکی ناول کے روایتی بنیادی عناصر (پلاٹ، کردار نگاری اور زبان و بیان) پر کاری ضرب لگائی۔

اردو ناول کے آغاز سے نمرتا تک ناول کی جتنی بھی اقسام سامنے آئی ہیں ان میں قصہ یا کہانی پن بنیادی عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ ناول میں قصے کی مختصر جامع تعریف یہ ہے کہ وہ کچھ ایسے واقعات و حرکات کا بیان ہے جو یکے بعد دیگرے ظاہر ہوں اور کسی خاص نتیجے پر پہنچ کر اختتام پذیر ہوں۔ چنانچہ کلاسیکی ناول کے پلاٹ میں یہ اصول بنیادی اہمیت حاصل کر گیا ہے کہ پلاٹ میں پانچ مراحل یا اجزاء کا ہونا لازمی ہے:

(۱) پلاٹ کے پہلے حصّے میں تمام کرداروں کے خدوخال روشن کیے جاتے ہیں اور ان کا تعارف پیش کیا جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ ناول کی پیشکش کے لیے ابتدائی ماحول تیار کیا جاتا ہے۔

(۲) دوسرے حصّے میں ان واقعات کے اندر پیچیدگی پیدا ہونے لگتی ہے اور کرداروں کے مابین الجھاوے پیدا ہونے لگتے ہیں۔

(۳) تیسرے حصے میں یہ تمام پیچیدگیاں اور گتھیاں انتہا تک پہنچ جاتی ہیں۔

(۴) چوتھے حصے میں واقعوں اور کرداروں کی اُلجھنیں کم ہونے لگتی ہیں اور مجموعی ماحول میں سلجھاؤ کے آثار پیدا ہوتے ہیں۔

(۵) پلاٹ کا پانچواں حصہ اختتامیہ ہوتا ہے، جس میں تمام واقعے فطری انجام پر پہنچتے ہیں اور کرداروں کی عملی

سرگرمیاں مکمل ہو جاتی ہیں۔اسی طرح روایتی ناول میں کرداروں کی پیشکش کے سلسلے میں پہلی شرط یہ ہے کہ کردار نگاری کے نقشے جیتے جاگتے ہوں اور ناول پڑھنے والا انہیں بالکل ویسا ہی سمجھے جیسا کہ وہ اپنے ملنے جلنے والوں کو سمجھتا ہے۔ یوں ناول ختم کرنے کے بعد بھی وہ ان کے تصور سے مزے لیتا ہے۔روایتی ناول میں کردار دو طریقوں پر پیش کیے جاتے ہیں۔ایک طریقہ تشریحی ہے اور دوسرا ڈرامائی۔ پہلا طریقہ یہ ہے کہ ناول نگار اپنے کردار کے جذبات، احساسات اور خیالات وغیرہ بیان کرتا ہے۔دوسرا طریقہ یہ ہے کہ کردار بذات خود اپنی بات چیت اور حرکات وسکنات سے ہمیں صورت حال سے واقف کراتا ہے۔ جہاں تک اسلوب کا تعلق ہے تو روایتی ناول کی تعریف میں تو اس کا ذکر تک نہیں ملتا۔صرف زبان وبیان پر بات کر کے جان چھڑا لی جاتی ہے۔اس پس منظر میں جہاں تک ناول نمرتا میں کہانی پن کا تعلق ہے وہ روایتی قصے یا کہانی کے برعکس دکھائی دیتی ہے۔

ناول نمرتا میں وقت کے تصور کو ایک وسیع زمانی حوالے سے پیش کیا گیا ہے۔لگ بھگ پانچ ہزار برس کی اساطیری، تہذیبی اور تخلیقی زندگی ناول کا موضوع ہے۔نمرتا، جو ''سرسوتی'' بھی کہلائی، اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ ہندو دیومالا کے مطابق ہندوؤں کے خداؤں کے خدا 'برہما' نے سرسوتی سے شادی کی تھی۔ یہ آکاش کا دھرتی سے ملاپ تھا۔اس حوالے سے ناول :نمرتا کی اشاعت (۱۹۸۰ء) سے چار برس پہلے اسی موضوع پر مرزا حامد بیگ کا تحریر کردہ افسانہ : ''سرسوتی اور راج ہنس''، رسالہ : ''اوراق''، لاہور بابت: جولائی، اگست ۱۹۷۶ء شائع ہو چکا تھا، جس میں سرسوتی کے علاوہ دوسرا اہم کردار راج ہنس تھا، جبکہ اس ناول میں دوسرا کردار نیل کنٹھ ہے۔راج ہنس ہو یا نیل کنٹھ، ہیں یہ دونوں 'برہما' کے رُوپ۔ناول نمرتا میں نیل کنٹھ اور نمرتا ہزاروں برس کا سفر طے کرتے ہیں۔نمرتا، ابتدا میں ماں ہوتی ہے، پھر دیوی اور اس کے بعد بیوی کے کردار میں دکھائی دیتی ہے:

> ''نیل کنٹھ سپاٹ میدان میں گرتے قدموں کے ساتھ گھر کی اور بھاگ رہا تھا جو لکڑیاں کاٹ کاٹ کر بنایا گیا تھا---
> آسمان صاف تھا اور دھرتی شانت لیکن نیل کنٹھ جب گھر کے دروازے پر پہنچا اس کی سانسیں لرز رہی تھیں اور آنکھیں کانپ رہی تھیں۔اس نے تھرتھراتے ہاتھوں سے دستک دینا چاہی لیکن اس کے من میں اداسی کی ایک گاڑھی لکیر کھنچ گئی۔
> ''میری ماں کہاں ہے...؟ نیل کنٹھ کے منہ سے کیول ایک وا کیہ ادا ہوا اور نمرتا نے اس کے ہونٹوں پر دونوں ہتھیلیاں بچھا دیں۔وہ چونک پڑا : ''ارے... یہ تو وہی سہلاہٹ ہے، یہ انہیں ہتھیلیوں کے چاند ہیں...''ماں!''اُس کے مُنہ سے نکلا اور اس کی بجھی بجھی آنکھیں کھل گئیں۔سامنے ایک خوبصورت وجود ایستادہ تھا۔ماں کا نہیں، ماں کے وجود سے ملتا جلتا ایک اور وجود۔''(۲۹۲)

اس ناول کو اس کے اسلوب کے حوالے سے اہمیت ملی تو صلاح الدین پرویز کے اُس غیر روایتی اسلوب پر ہی بات ہونی چاہیے۔اس حوالے سے دیکھیں تو ناول نمرتا کا آغاز ہی غیر روایتی انداز میں ہوتا ہے۔اور آغاز سے لے کر آخر تک علامتی انداز کے تحت ہندو دیومالا اور اس کے انہی دو کرداروں کو برتا گیا ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''وہ ندی جب کئی راستوں کو کاٹتی ہوئی

سمندٗر کنارے پہنچی

تو یوگی نے اُسے اپنے نرم پاؤں

کی دھوم پر روک لیا اور اس کے سر پر آشیرواد کا کھردرا

شامیانہ تان دیا۔

ندی نے اپنی مڑی تڑی۔

آنکھوں سے یوگی کو دیکھا ـــ اُس کی جا چاہا کہ وہ پل بھر

کے لیے یوگی کے پاؤں سے لپٹ جائے۔

اور اپنے چمبنوں سے اس کے پاؤں لہولہان کر دے، لیکن وہ اُس کی جٹاؤں سے ڈر گئی۔'' (۲۹۳)

صلاح الدین پرویز نے ناول میں یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ 'نمرتا' یعنی ''زندگی'' اپنے آغاز سے ہی حقیقت کی تلاش میں مصروف رہی ہے۔ اس تلاش میں نمرتا وقت اور خدا دونوں سے برسرِ پیکار نظر آتی ہے۔ لیکن اس پیکار کا نتیجہ ہمیشہ اس کی تمناؤں کے برخلاف رونما ہوتا ہے۔ اس جنگ میں وہ بار بار بکھر جاتی ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ناول نمرتا میں کوئی منظم روائیتی قصہ موجود نہیں، بلکہ ہندو دیومالا کے تحت ناول نگار نے انسانی زندگی کے انتشار، وقت کی آگے انسان کی بے بسی اور جنسی محرکات کی کہانی پیش کی ہے جس میں پلاٹ کی سطح پر شکست و ریخت دیکھنے کو ملتی ہے۔ یوں ناول نمرتا میں جن واقعات کو پیش کیا گیا ہے وہ بڑے مبہم ہیں۔ اس بیان کی تصدیق کے لیے ناول سے دو اقتباسات ملاحظہ ہوں:

(i) ''میں کیوں خوابوں کی جنت کا خوابیدہ پُرش

دھیرے دھیرے بنتا جاتا ہوں

تنہائی کے پُراسرار مکان کو

بعد ایک خاموش سفر کے

تم نے اور میں نے آباد کیا ہے

اُس پراسرار مکان میں

سارا پسینہ

حدّت

نشہ اور ارتعاش

اور سانسوں کی سرگوشی۔'' (۲۹۴)

(ii) ''ماں نے اس کی سسکیوں پر اپنی ہتھیلی کا چاندر کھ دیا اور اُسے اپنی

گرم گرم بانہوں میں بھر کر ایک عجیب سی لوری سنانے لگی بے حد پر اسرار، پیچیدہ اور تھکن آلودہ:

اور پھر ایسا بھی ہو سکتا ہے،

کہ وہ ایک آواز

اس کے بدن میں کوئی گھر بے چھتوں والا آباد کر لے

اور پھر

آسمان، سورج، چاند اور دھرتی اس کے قدموں میں جا کچھپ جائیں۔ دیر تک یونہی بے مقصد ہنسنے کے لیے۔"(۲۹۵)

منظم پلاٹ سے عاری اس ناول کا ہر جملہ ایک متضاد کہانی پیش کرتا ہے، جو نثر سے زیادہ نظم سے قریب تر ہے۔ ناول کے واقعات میں ربط و تسلسل نہیں اور نہ قاری کے لیے وہ تجسس موجود ہے جو دلچسپی کا باعث ہوتا ہے۔ ناول نمرتا کی کہانی پیچیدہ اور مبہم انداز میں آگے بڑھتی ہے۔ کوئی مجموعی تاثر پیدا نہیں ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر دو اقتباس ملاحظہ ہوں:

(i) "نیل کنٹھ ایک خیال تھا جس کی پری بھاشا ماورائی ہست اور

نیست والی صدرنگ روحوں سے ـــ

نمرتا کا باپ ایک کاریہ تھا رات اور دن کا، صبح اور شام کا سردی اور

گرمی کا۔"(۲۹۶)

(ii) "پھر نمودار ہوئی پاہن بھری پت جھڑت جو زخمی کر دیتی ہے ان سارے پرندوں کو جو گھونسلوں میں رہتے ہیں اور اپنی نکیلی چونچیں اپنے خوبصورت اور رنگا رنگ پروں میں چھپا کر سوتے ہیں کہ اپنے سندر، اتی سندر خوابوں میں اپنی چونچیں اپنے پروں سے باہر نکالیں اور ان میں بھر لیں زیتون اور تلسی کی پتیاں اور پھر اُڑ جائیں آکاش کی اور کہ بہت مر چکے اب تھوڑی دیر تو جی لیں۔"(۲۹۷)

ناول نگار نے شعور کی رو کے تحت جن واقعات کو پیش کیا ہے وہ غیر منظم ہیں۔ مزید برآں ناول میں زمانی تسلسل کو بھی غیر ضروری قرار دیا گیا ہے۔ ناول نگار زمانہ ماضی اور حال کو ساتھ لے کر آگے بڑھتا ہے۔ وہ اگر حال کے کسی واقعہ کو بیان کرتا ہے تو اچانک ماضی کا کوئی قصہ لے بیٹھتا ہے۔ دو امثال ملاحظہ ہوں:

(i) "ایک بار جب ساون جھما جھم برس رہا تھا، میں اپنے گھر کا راستہ بھول گیا تھا، اس شمے میرا ایک جنگل سے گزر ہو رہا تھا، میرا من بہت ڈر رہا تھا، کہیں کوئی کسی اندھیرے سے نہ نکل آئے اور میں مر جاؤں۔ میں اپنے گھوڑے کو مسلسل بھگائے جا رہا تھا، بنا یہ سوچے کہ اس میں بھی ایک جان چھپی ہوئی ہے، رشتے کی طرح جو چھن سے ٹوٹ بھی سکتی ہے۔ اس بے سبق نے تو صرف اتنا سیکھا تھا کہ جب اس کا مالک اس پر سوار ہو، وہ یہ بھول جائے کہ وہ کسی چھوٹے سے کنکر سے کسی نکیلے ترشول سے کسی ہلکی سی چھایا سے ٹکرا کر مر سکتا ہے۔"(۲۹۸)

(ii) "یہ گاؤں کیسا گاؤں ہے۔ اتہاس سے جڑا ہوا، سوچا سمجھا ہوا، کبھی نہ مرتا ہوا۔ یہ گاؤں کیسا گاؤں ہے کہ اس کے مستک سے گلال بھرا سور یہ بچے کی طرح پہاڑ کی ایک چوٹی سے جھانک رہا ہے۔ کوئلیں، مینائیں اور چڑیاں سنگھار پٹار کیے اُسے اپنے نکٹ اتنے نکٹ بلا رہی ہیں کہ اپنے چہلرے اس کے آئینے میں دیکھ لیں کہ وہ آج کیسی لگ رہی ہیں۔"(۲۹۹)

''شعور کی رو'' نے ناول نگار کو بے پناہ آزادی عطا کی ہے یا اس نے ایسا سمجھا ہے، جس کے باعث وہ مذکورہ ناول میں پلاٹ کی پابندیوں سے آزاد ہو گیا ہے۔ ناول نگار کی بے ترتیب اور ذہن کی رواں دواں کیفیات سے کہانی کا تسلسل بار بار مجروح ہوتا ہے۔

نمرتا میں پلاٹ کی ترتیب و تنظیم نہ ہونے کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ ناول نگار نے الفاظ کی روایتی ہیئت بگاڑ کر یا ان کے روایتی استعمال سے انحراف کر کے اپنا مقصد حاصل کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے علاوہ جملوں کی ساخت بھی نئی اور بدلی ہوئی نظر آتی ہے۔

''کون شے ہے تو اے خیمے کے پیچھے رہن بسن والی!
ہم آگ کے سامنے
کھڑے کھڑے
کیا جاڑا جاڑا کرتے رہیں
اور
تو پانی میں بھیگی ہوئی
چٹک چٹک جلتی رہے
اب
کہہ دے اپنے غلاموں سے
باہر
دُھند میں کھو جائیں
یا
اپنے پتھر ہاتھوں سے
تجھ کو موم بنا ڈالیں
جب
بن جائے تو موم چھوی
تو انگ ترا، ہر انگ تیرا
ہر انگ کا ایک ایک کن تیرا
...وہ پوچھیں اتنا کپاسوں سے۔''(۳۰۰)

ناول نگار کسی ایک کہانی یا کسی واقعے کو ابتداء سے لے کر انجام تک پیش نہیں کرتا بلکہ ایک کہانی کے بعد دوسری کہانی شروع کرتا ہے، یہی وجہ ہے کہ ناول میں نہ کوئی مرکز ہے نہ ہی کوئی نقطۂ عروج۔ بس بیانیہ چلتا رہتا ہے اور اسلوبِ

بیان کروٹیں لیتا رہتا ہے:

''ایک دن اس جنگل سے گزر ہوا ایک کبوتر کا۔۔۔کبوتر نے بھکشا پاتر والے ہاتھوں سے تھپ تھپا دیا۔اس گھر کا دروازہ۔۔۔ دروازہ چوپٹ کھل گیا۔۔۔اس دن جنگل میں اس زور سے مینہ برسا کہ ورکش کی ہر پتی، پرندے کا ہر پر اور مٹی کا ہر گُن بھیگ گیا۔۔۔پھر کبوتر واپس چلا گیا لیکن چھوڑ گیا اس گھر کی چوکھٹ پر اپنے پاؤں کے دو چینھ۔''(۳۰۱)

نمرتا میں روایتی پلاٹ تو ہے نہیں، لہٰذا ناول میں رنگوں، خاکوں اور تصویروں سے بھی صفحات کو مزین کرنے کی کوشش کی گئی ہے جب کہ بعض مقامات پر صفحات کو سادہ رکھ کر مخصوص تاثر اُبھارنے کی کوشش کی گئی ہے۔اسی طرح نمرتا میں کردار روایتی کرداروں سے انحراف کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔اس ناول میں صرف دو ہی کردار متحرک ہیں اور اُنھیں کے ارد گرد ناول کی کہانی کہیں اُن سے جڑی رہتی ہے اور کہیں اُن سے منقطع ہو جاتی ہے یعنی ''نمرتا'' اور ''نیل کنٹھ'' لیکن ان کرداروں کے عمل سے بھی کوئی مجموعی تاثر پیدا نہیں ہوتا اور نہ یہ مرکزی کردار کی وہ حیثیت رکھتے ہیں جن کے گرد دوسرے ضمنی کردار گھومتے ہیں، بلکہ ان کے اندر یک رُخا پن ہے اور ان کرداروں کا وجود سایوں کی طرح تھر کتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔وہ اپنی گفتار سے یوں معلوم ہوتے ہیں جیسے مجذوب ہوں۔ایک اقتباس دیکھیے:

''وہ اس کی آنکھوں سے اتیت اور بھوشیہ کی بڑی بڑی حکایتیں سنتی ہے،سوتی ہے، جاگتی ہے،سوتی ہی رہتی ہے پھر جاگ اُٹھتی ہے۔۔۔تب یکا یک آسمان پر آدھا کٹا ہوا چاند نمودار ہوتا ہے۔۔۔وہ پہلی بار گھر کی میلی پرانی اُدھڑی ہوئی مٹی کے طاق سے آئینہ اٹھا کر اپنے آپ کو تلاش کرتی ہے۔اُس کے بال چاندی کی طرح سفید ہیں، چہرہ چاند کی طرح گول ہے۔۔۔تب یکا یک روشنی کی یلغار ہوتی ہے۔سورج آئینے میں کھب جاتا ہے اور وہ ندی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔''(۳۰۲)

یہ نمرتا ہے۔اس میں نمرتا کی داخلی زندگی کو ٹٹولا گیا ہے۔ناول نگار کردار کی سماجی سطح پر ظاہر ہونے والی شخصیت کی شناخت نہیں کرواتا بلکہ کردار کی اُس شخصیت کو منظر عام پر لایا ہے جو انتہائی بے بس، لاچار اور کمزور ہے۔نمرتا اور نیل کنٹھ سوچتے زیادہ ہیں اور عمل کم کرتے ہیں۔اُن کی سوچیں بھی منظم صورت میں نہیں، بکھرے ہوئے تاثرات کی شکل میں بیان کی گئی ہیں:

''استری ایک ٹوکری ہے
گُلال اور بید سے بنی
سجے رہتے ہیں جس میں
پھول کرواچوتھ کے
اور
پشپ کرم کے
اور

شاید ساری ہی عبادتوں کے

جو

آگ سے روشن کی جاتی ہیں

اور جن سے

تاپی جاتی ہیں پرم آتمائیں

کہ وہ چن سکیں

نٹ کھٹ اور گل گوتھنے بالک۔''(۳۰۳)

ناول نگار نے ان کرداروں کو ایک نقطہ پر دکھانے کی بجائے بکھری ہوئی بصری تصویروں یا تمثیلی ٹکڑوں کے ذریعے ظاہر کیا ہے۔ ان کرداروں کے قول وفعل سے یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے یہ خواب ناک فضا میں معلق ہیں جن کے ساتھ ان کی پرچھایاں بھی اُبھر آئی ہیں، جو واضح تو نہیں صرف ہیولوں کی شکل میں دکھائی دیتی ہیں۔ ان کرداروں کے خیالات میں انتشار ہے۔ سماجی اور مذہبی بحران نے ان کی زندگی میں عجیب بے ترتیبی پیدا کر دی ہے۔ ان کی کوئی مجموعی شخصیت نہیں اُبھرتی:

''میں سن رہی ہوں دور سے آتی ہوئی آوازیں۔۔۔

کہاں ہیں میرے دن۔۔۔

میرے سارے دن کدھر گئے۔۔۔

اے رم جھم برستی ہوئی پھوار

اے رم جھم پھوار۔۔۔

تو نے دیکھے ہیں وہ دن۔۔۔

املی کے وہ بڑے بڑے پیڑ جن کی شاخوں سے لپٹے رہتے تھے دن رات۔۔۔ چڑیلوں کے اُلٹے اُلٹے پاؤں۔''(۳۰۴)

بحیثیت مجموعی نمرتا اپنی ہیئت اور اسلوب کے اعتبار سے ایک منفرد ناول ہے، جس میں قصہ، پلاٹ اور کردار نگاری کی سطح پر روایتی فن سے انحراف کیا گیا ہے اور اُردو ناول کی ہیئت میں یہ ایک نئے تجربے کا پتا دیتا ہے۔ جملوں کی ساخت کو توڑ کر الفاظ کے معنی ومفہوم کی ترسیل کے برعکس احساسات کی ترسیل کو اہمیت دی گئی ہے۔ یوں صلاح الدین پرویز کا ناول نمرتا نئے اسلوب بیان کا مرقع ہے، جو نہ صرف اپنے تخلیقی ڈھانچے بلکہ لسانی اور بیانی اعتبار سے بھی منفرد ہے۔ ناول نگار نے جو زبان استعمال کی ہے وہ خالص ہندی اور سنسکرت کے الفاظ سے مملو ہے۔ اس ناول میں تشبیہوں، علامتوں اور استعاروں کے ذریعے ساری کہانی بیان کی گئی ہے، جس کی وجہ سے ابہام پیدا ہوا۔ یہ ناول ایک نئے تخلیقی اسلوب کی علامت کے طور پر نمودار ہوا۔ اسی لیے محمود ہاشمی کہتے ہیں:

''میں نے 'نمرتا' کو نئی دیومالا تصور کیا ہے۔ اس لیے کہ دیومالا ہی وہ سرچشمہ ہے جو نئی علامتوں اور اظہار کے نئے وسائل کا محور اور مخزن ہوتی ہے۔''(۳۰۵)

صلاح الدین پرویز کا دوسرا ناول سارے دن کا تھکا ہوا پُرش ۱۹۸۲ء میں سامنے آیا۔ یہ ناول بھی اگرچہ علامتی اور تجریدی انداز میں لکھا گیا ہے لیکن نمرتا سے نہ صرف اس کا اسلوب مختلف ہے بلکہ اس میں قدرے کہانی پن بھی موجود ہے۔اس ناول میں ہندوستان کی سطح پر اسلامی تہذیب کے ورود اور اس کے نتیجہ کے طور پر گنگا جمنی تہذیب کے پھلنے پھولنے، برطانوی سامراج کی لڑاؤ اور حکومت کرو پالیسی کے بیان کے بعد ہندوستان کی تقسیم (۱۹۴۷ء) کو ایک غم ناک واردات کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔اس ناول میں ہندوستان کا ایک بے نام بادشاہ اپنے دو بیٹوں اور پانچ بیٹیوں کو خطوط لکھ کر انہیں ایمان قائم رکھنے اور رسولؐ اللہ سے سچی محبت اور اطاعت کی تلقین کرتا ہے اور خود دور دراز مقامات کی سیر کو نکل جاتا ہے۔ وہاں سے بھی وہ اپنا روزنامچہ اپنے اہل وعیال کو بھجواتا رہتا ہے۔ یُوں ناول میں تہذیبی شکست وریخت دکھانے کے ساتھ ایک روشن ضمیر اور انسان دوست شخص کی بے چارگی اور ذہنی اُلجھن دکھائی گئی ہے، ملاحظہ ہو:

> ''میں ماتم وار کتنی دیر سے چیخ رہا ہوں۔۔ مگر میری آواز کوئی نہیں سنتا کیوں کہ میں ایک اجنبی بولی بول رہا ہوں۔ یہ کیسے لوگ ہیں جنہوں نے مذہب کو بھلا دیا ہے اور سیاست پر بڑی بڑی تقریریں کر رہے ہیں۔ میں بول رہا ہوں۔۔۔ بولے جا رہا ہوں۔۔۔'' (۳۰۶)

اس ناول میں گروہی نفسیات (ہجوم کی نفسیات) کے حوالے ضرور ہیں اور ایک ہی فرد سے متعلق پوری کہانی آخر تک بیان نہیں کی جاتی لیکن پھر بھی چند مقامات پر بیانیہ میں واضح صورت سامنے آتی ہے،سب سے زیادہ پیچیدگی اُس وقت نظر آتی ہے جب قاری تیسرے اور چوتھے باب کا مطالعہ کرنے لگتا ہے۔تیسرا باب عبدالجبار سے منسوب ہے اور چوتھا باب عبدالسلام سے۔ان دونوں ابواب میں سلسلۂ واقعات بار بار ٹوٹتا ہوا معلوم ہوتا ہے اور ہر جملہ بالکل ایک الگ کہانی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

تیسرے باب سے تقسیم ہند کا واقعہ بھی منسلک ہے۔ جب کہ ناول کا آخری باب عبدالسلام دورِ حاضر کی دردناک حقیقت کا ترجمان ہے۔اس میں ایک کہانی کی بجائے بہت سی کہانیوں کو جنم دیا گیا ہے اور یوں ناول نگار نے رمزیہ اسلوب میں وقت کے تانے بانے کو واقعاتی ترتیب کے بغیر مقید کرنے کی کوشش کی ہے۔ ناول نگار اگر موجودہ صورتِ حال سے آگاہ کرتا ہے تو دوسری طرف وہ ماضی کی طرف بھی مراجعت کرتا ہے۔ یوں زمانی تسلسل جب برقرار نہیں رہتا تو واقعاتی ترتیب میں بھی رکاوٹ پیدا ہو جاتی ہے۔اس لیے کہ ناول نگار نے ''شعور کی رو'' کے تحت اس چیز کو غیر ضروری سمجھا ہے کہ ناول میں زمانی تسلسل کو برقرار رکھا جائے۔ناول نگار کے ذہن کی منتشر کیفیات پلاٹ کی تشکیل نہیں ہونے دیتی ہیں۔البتہ اسلوب کی سطح پر ناول نگار نے کہانی کے بدلے کردار سے بہت سی اہم معلومات فراہم کی ہیں، جیسے اس روئے زمین پر آدمؑ اور حوا کی آمد سے انسانی جدوجہد کا آغاز ہوا تو یہ جدوجہد صرف جسمانی ضروریات کو پورا کرنے تک محدود تھی لیکن اس کے بعد آئے دن کی زندگی کے مسائل پیچیدہ تر ہوتے چلے گئے۔وقت اور حالات کے بدلاؤ نے آپس کے تفرقات اور تعصّبات کو جنم دیا۔آج بھی اس عالم فانی میں تباہی و بربادی کی آگ سلگ رہی ہے اور کوئی بھی لمحہ اس کو صفحۂ ہستی سے نیست ونابود کر سکتا ہے۔اس تناظر میں صلاح الدین پرویز نے ناول سارے دن کا تھکا ہوا پُرش میں انسانیت کی بقا کے احساس کو شعوری اور لاشعوری

طور پر محسوس کر کے اسے صدیوں پر پھیلا دیا ہے۔ انسان ایک ایسا پُرش ہے جو ہزاروں، لاکھوں برس کی عمر کا ہے لیکن اب بھی سرگرم عمل ہے۔

جہاں تک ناول کی ہیئت کا تعلق ہے تو اس سلسلے میں یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اس ناول میں بھی ناول کے روایتی ہیئتی عناصر کا فقدان ہے۔ البتہ ناول کا آغاز بیانیہ انداز میں ہوا ہے اور چند ابواب پر کہانی کا پھیلاؤ بھی نظر آتا ہے لیکن جوں جوں حالات و واقعات کا انتشار شدت اختیار کرتا ہے تو پلاٹ میں شکست وریخت کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔ یوں ناول میں کوئی ایک منظم قصہ نہیں اور نہ ہی واقعات میں کوئی ترتیب موجود ہے جو ایک ناول میں پلاٹ کو تشکیل دیتی ہے۔ ناول کا آغاز بیانیہ انداز سے قریب تر ہے لیکن اس کا ہر جملہ ایک علامتی پیکر کو جنم دیتا ہے۔ مثال دیکھتے چلیے:

''آسمان سے چھما چھم مینہہ برس رہا تھا لیکن سارے دن کا تھکا ہوا پُرش تھکے ہوئے بُرش سے اپنے لِونگ روم میں بیٹھا ہوا کاغذ پر آڑی ترچھی لکیریں بکھیر رہا تھا۔۔۔

'اسے نہیں معلوم تھا کہ باہر پانی برس رہا ہے اور اندر بہت اُمس ہوگئی ہے اس تھکے ہوئے پُرش کا گھر کتنا بڑا تھا کہ کبھی ختم ہی نہ ہوتا تھا۔۔ لیکن وہ اٹل ایک ہی جگہ کھڑا ہوا تھا۔

اس گھر میں کتنے کمرے تھے، بڑے بڑے وزنی قفلوں سے مقفّل۔۔۔ کتنے دالان تھے، سینکڑوں صدیوں ہواؤں میں بسے ۔۔۔ کتنا بڑا اور کشادہ آنگن تھا، اپنے سینے کی تہوں میں دور تک سناٹے کی کالی کائی اوڑھے اور ہر ایک چھوٹے بڑے موسم کو شوپیس کی طرح اپنی طاقوں میں سجائے۔'' (۳۰۷)

نمرتا کی طرح سارے دن کا تھکا ہوا پُرش بھی قصے اور کہانی پن سے خالی ہے۔ اس میں بھی ابتداء سے آخر تک کوئی ایک قصہ نہیں جس کا ایک پُرکشش آغاز ہو، مرکز ہو اور پھر متاثر کن اختتام ہو۔ ناول میں ہر واقعہ ایک دوسرے سے غیر مربوط ہے۔ پھر یہ کہ ناول میں پلاٹ موجود نہیں۔ ناول میں پیش کیے گئے تمام واقعات ایک دوسرے سے غیر منسلک ہیں جو ایک فطری ارتقاء کے تحت انجام کو نہیں پہنچتے۔ ناول نگار کی داخلی خود کلامی ناول کے تسلسل کو بار بار مجروح کرتی ہے:

''ایک معنی تمام آرٹ فرار ہے

اُس کشتی کی مانند جس میں بیٹھ کر ہم زندگی کا سفر کرتے ہیں۔ لیکن صحیح معنوں میں فرار وہ ہوتا ہے جو اپنی کشتی کو کنارے سے باندھے رکھتا ہے اور کشتی میں بیٹھا رہتا ہے۔۔۔ ''فرار پسند'' آرٹ کا سہارا زندگی کو بھولنے کے لیے لیتا ہے، زندگی سے آنکھ ملانے کے لیے نہیں۔'' (۳۰۸)

ناول نگار نے واقعاتی بیان میں انتہائی مبہم انداز اختیار کیا ہے، جس کی وجہ سے ربط و تسلسل کی کیفیت پیدا ہونے کی بجائے پیچیدگی پیدا ہوگئی ہے۔ ہر جملہ ایک متضاد اور بکھری ہوئی صورت کو عیاں کر رہا ہے۔ پھر یہ کہ کہانی کا تسلسل جونہی شروع ہوتا ہے تو فوراً ناول نگار داخلی خود کلامی کے تحت فلسفہ طرازی پر اُتر آتا ہے۔ مثال دیکھیے:

''قدیم ہندوستانی فکر کی رو سے بنیادی عنصر شکتی یعنی عورت یعنی حسن ہی جو تخلیقِ کائنات کا رمز ہے۔

کہ اصل رشتہ ایک ہی ہے خلق کرنے کے *Process* کا جس کا دوسرا رخ اپنانا اور قبولنا ہے۔ یہی رشتہ پُرش اور پرکرتی کا

ہے۔

گناہ آلود جنس کو تقدس کا درجہ صرف ہندوستانی روایت میں داخل ہے اور تقدس بھی ایسا جو خدا یعنی آبائی باپ کا حصّہ ہے۔''(۳۰۹)

ناول میں زمانی تسلسل کو غیر ضروری قرار دیا گیا ہے۔ ناول نگار زمانۂ ماضی اور حال کو ساتھ لے کر آگے بڑھتا ہے۔ وہ اگر ایک جگہ موجودہ حالات کے انتشار کو پیش کرتا ہے تو اچانک زمانۂ ماضی کے کسی قصے کو بھی ساتھ ہی چھیڑ دیتا ہے۔

''میں دیکھ رہا ہوں تمہارے دائیں ہاتھ کی کلائی کو جس پر بڑا سا ایک دروازہ کھلا ہوا ہے۔۔۔اور جس میں اذان دیتے ہوئے سینکڑوں شاہین داخل ہو گئے ہیں اور تمہارا سر انبساط سے سجدے میں نگوں ہو گیا۔ کیا تمہیں معلوم ہے کہ اولاد ایک رقت آمیز بیداری ہوتی ہے جس کی پلکوں پر عزت اور ذلت کے پشتارے رکھتے ہیں۔''(۳۱۰)

ناول نگار نے الفاظ کے روایتی استعمال سے بھی انحراف کیا ہے اور اُنہیں اس طرح استعمال کیا ہے کہ جملوں کی ساخت بدلی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس طرح اصل میں یہ تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ناول کی روایتی ہیئت سے کسی طرح کا استفادہ نہ کیا جائے۔ مزید برآں ناول نگار نے کسی ایک موضوع کو مرکزی اہمیت نہیں دی۔ کسی ایک کہانی کو ابتداء سے آخر تک پیش نہیں کیا گیا بلکہ ایک کہانی میں سے دُوسری کہانی پیدا کی ہے اور یہ کہانی در کہانی کا سلسلہ اس وقت منقطع بھی ہو جاتا ہے جب ناول نگار داخلی خود کلامی پر اُتر آتا ہے۔

اس ناول میں بھی کردار اپنی کوئی مجموعی شخصیت اور پہچان نہیں بنا پاتے۔ ناول کے کردار یوں محسوس ہوتے ہیں جیسے وہ گونگے ہوں۔ اُن میں کوئی بھی باہمی گفت وشنید نہیں ہوتی، نہ ہی اُن کے درمیان کوئی تصادم اور کشمکش پیدا ہوتی ہے۔ ناول کے شروع میں سارے دن کا تھکا ہوا پُرش نمودار ہوتا ہے اور کچھ دیر کے بعد وہ غائب ہو جاتا ہے اور اس کی جگہ ایک مسافر بادشاہ لے لیتا ہے، جو تنہا تمام حالات و واقعات کو بیان کرتا رہتا ہے اور اس کا یہ سلسلہ ناول کے اختتام تک برقرار رہتا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار یعنی ''مسافر بادشاہ'' اپنے سفر کے دوران آٹھ خطوط لکھتا ہے۔ ایک اپنی بیوی کو اور سات اپنے بیٹوں کو۔ ان خطوط میں یہ بادشاہ مختلف موضوعات پر اظہارِ خیال کرتا ہے۔ کسی خط میں اسلام کی عظمت اور اسلامی روایتوں کا بیان ہے تو کہیں سامراجی طاقتوں کے خلاف غم وغصے کا اظہار۔ قرآنی آیات بھی کئی ایک جگہ دیکھنے کو مل جاتی ہیں۔

نمرتا کی طرح ناول سارے دن کا تھکا ہوا پُرش کے اسلوب بیان میں بھی زبان و بیان کے اعتبار سے بحرانی کیفیت ملتی ہے۔ اس لیے کہ ناول نگار نے اپنے اسلوب میں بیک وقت پانچ زبانوں کا استعمال کیا ہے اور وہ زبانیں ہیں اُردو، ہندی، عربی، فارسی اور انگریزی۔ بیان ایسا کہ ہر جملہ ایک الگ واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ استعاراتی اور علامتی پیرایۂ اظہار بھی موجود ہے۔

صلاح الدین پرویز کا تیسرا ناول :آئیڈنٹٹی کارڈ (۱۹۸۹ء) نمرتا اور سارے دن کا تھکا ہوا پُرش سے قدرے مختلف ہے۔ یعنی ہیئت اور اسلوب کے اعتبار سے جتنی شکست وریخت اُن ناولوں میں نظر آتی ہے، اُتنی آئیڈنٹٹی کارڈ میں نظر نہیں آتی۔ اس ناول کا بیانیہ اسلوب ہے جو قابل فہم ہے۔ تاہم یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اس میں ناول نگاری کے

روایتی اصولوں کی پیروی کی گئی ہے۔

ناول آئیڈنٹٹی کارڈ ۱۹۴۷ء میں تقسیم شدہ ہندوستان میں رہ جانے والی مسلم آبادی کا نوحہ ہے۔ بٹوارے کے نتیجہ میں زوال خوردہ ماحول کو پیش کیا گیا ہے۔ اور اس بحرانی دور کی تصویر کشی کے لیے ناول نگار نے روایتی قصہ، پلاٹ اور کردار نگاری کے پیمانوں سے انحراف کرتے ہوئے علامتوں، استعاروں اور تشبیہوں کا استعمال کیا ہے۔

ناول آئیڈنٹٹی کارڈ میں کوئی ایک قصہ نہیں، چار قصے ہیں، کیوں کہ یہ ناول چار افراد سے متعلق ہے اور وہ چار افراد ہیں عبدالعزیز، عبدالرزاق، عبدالجبار اور عبدالسلام۔ یہ چاروں افراد اپنی اپنی کہانی بیان کرتے ہیں۔ محمود ہاشمی نے خدا جانے کیوں ان کرداروں کو ڈیڑھ ہزار برسوں پر محیط اسلامی فکر کی روح کا استعارہ قرار دیا ہے۔ (۳۱۱) ناول کا آغاز اگرچہ بیانیہ انداز میں ہوا ہے لیکن اس میں کہیں کہیں علامتی و استعاراتی پیکر بھی نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے ناول کی شروعات ملاحظہ ہو:

''وہ ایک گاؤں تھا، بڑا عجیب، قصّے، کہانیوں کی طرح پر اسرار اور رموز سے گندھا۔ اس گاؤں کے ایک طرف پہاڑ تھا، دُوسری طرف ایک ندی بہتی تھی اور چوتھی طرف وہ خودیعنی گاؤں بستا تھا۔ بزرگوں سے سنا ہے کہ اب سے ایک سو ایک سال پہلے اس گاؤں میں نہ کوئی آدم تھا، نہ آدم زاد کہ ایک شب جب تیز مینہہ برس رہا تھا—ایک آدمی نے اس گاؤں میں پردیش کیا تھا۔ اس کے سر کے سارے بال سفید تھے لیکن حیرانی یہ تھی کہ اس کی داڑھی میں ایک بال بھی سفید نہیں تھا۔ اس کی آنکھوں میں ایک عجیب سی بےخودی تھی، جس میں کہیں کہیں تھوڑی سی آتش بھی گھلی ہوئی تھی۔'' (۳۱۲)

آئیڈنٹٹی کارڈ کے پہلے اور دوسرے باب میں (جو عبدالعزیز اور عبدالرزاق سے متعلق ہے) واقعاتی کڑیاں اور پلاٹ کی ترتیب و تنظیم سرے سے نہیں اور ناول نگار نے الفاظ کے روایتی استعمال سے بھی انحراف کیا ہے۔ دوسری اہم بات یہ کہ بہت سے جملے ایسے لکھے گئے ہیں جو ایک الگ اور منفرد کہانی کو جنم دیتے ہیں۔ غرضیکہ آئیڈنٹٹی کارڈ میں ناول نگار کسی ایک کہانی کو ابتداء سے لے کر آخر تک پیش نہیں کرتا بلکہ ایک کہانی کے بعد دوسری کہانی شروع کرتا چلا جاتا ہے۔ آئیڈنٹٹی کارڈ کے چاروں ابواب چار مختلف افراد کی متضاد کہانیاں پیش کرتے ہیں۔ جس کی وجہ سے اس ناول میں بھی کوئی آغاز، مرکز اور نقطۂ عروج نہیں۔ ذہن میں اٹھنے والے مختلف خیالات کو شعوری اور لاشعوری طور پر صفحۂ قرطاس پر لایا گیا ہی۔ امثال ملاحظہ ہوں:

(i) ''عبدالعزیز بھیگ رہا تھا

اس کا عربی لباس جواب کافی حد تک بوسیدہ ہو چکا تھا پانی میں بھی تربتر ہو گیا تھا۔ بہت اندھیرا تھا وہاں۔ جنگل، پہاڑ، ندی، سب اندھیرے میں ڈوبے ہوئے تھے۔ بس کبھی کبھار ساعت بھر کو بجلی کی چمک سے اس سناٹے کا کوئی چھوٹا سا منظر اس اندھیرے میں چمک اٹھتا تھا۔'' (۳۱۳)

(ii) ''عبدالرزاق کا خواب

وہ چالیس آدمی ہیں، چالیس گھوڑوں پر سوار ہیں، وہ چالیسیوں آدمی اپنے اپنے گھوڑوں پر ایک بڑا سا وزنی تھیلا لٹکائے کسی

صحرا سے گزر رہے ہیں۔" (۳۱۴)

"اُس سے تھوڑی دور پر ایک پیڑ سے دوسرے پیڑ کی جدائی پڑ گئی ہے کیوں کہ ان دونوں کے بیچ فاصلہ ہے اور وہ آپس میں اس طرح سر سے سر ملا کر جھوم نہیں سکتے۔ اس سے بھی تھوڑی دوری پر صرف اکیلا اداس درخت ہے۔ جیسے اس کی زندگی میں نہ فراق ہے نہ وصال۔" (۳۱۵)

آئیڈنٹٹی کارڈ میں شعور کی رَو کی تکنیک برتتے ہوئے بین الاقوامی تناظر میں قدیم اور جدید ہندوستان کے تہذیبی بحران کو علامتی اسلوب میں پیش کیا گیا ہے۔ عبدالعزیز، عبدالرزاق، عبدالجبار اور عبدالسلام یکے بعد دیگرے ہند اسلامی تہذیب، اسلامی فکر، تصوّف، بھگتی کی تحریک اور ویدانت کے فلسفے سے روشناس کراتے ہوئے دورِ جدید کے تہذیبی انتشار کو پیش کرتے ہیں۔

یہ ناول مسلمانوں کی شناخت سے متعلق ہے۔ لیکن اس میں ہندوستان کی سطح پر اسلامی فکر اور تہذیب کے آغاز و ارتقاء کو 'جماعت اسلامی' کے نقطہ نظر سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ تقسیم ہند (۱۹۴۷ء) کے خونی فسادات سے ناول ایک اہم موڑ کاٹتا ہے اور یہاں بھی 'جماعت اسلامی' کی فکر غالب ہے۔ صلاح الدین پرویز کے خیال میں ۱۹۴۷ء میں ہندوستان انگریزوں کے چنگل سے آزاد تو ہو گیا لیکن انگریز نے ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان فتنہ و فساد برپا کر دیا۔ ناول میں تلوار اور ترشول کا آپس میں ٹکرا جانا اس ٹکراؤ کی ایک علامت ہے۔ ناول کے ایک کردار عبدالجبار کے ایک مکالمے سے صلاح الدین پرویز کے تصورِ تقسیم ہند کو سمجھا جا سکتا ہے، لیکن یہاں صلاح الدین پرویز نے کرخت حقیقت پسندانہ اسلوب برتا ہے:

"یہ بٹوارہ جو آپ یا ہندو حضرات چاہتے ہیں، ایک سازش ہے... کل جب پاکستان بن جائے گا تو لوگ ہماری شہادتیں بھول جائیں گے کہ ہندوستان کی آزادی میں مسلمانوں کا خون زیادہ ہے اور ہندوؤں کا کم۔ میرے بھائی! اگر تم جیسے لوگوں کا پاکستان بن گیا تو تم اپنے اقتدار کے لیے پاکستان کو بھی بانٹ دو گے... جب اس قسم کا بٹوارہ ہوتا ہے تو جانتے ہو کیا ہوتا ہے مائیں ننگی کی جاتی ہیں۔ آدمیوں کے سر نیزے پر اُچھالے جاتے ہیں، بچوں کے پیٹوں میں کرپانیں ڈالی جاتی ہیں اور جوان عورتوں کی عصمت دری کر کے ان کی چھاتیوں کو کاٹ کاٹ کر سڑک پر پھینکا جاتا ہے۔" (۳۱۶)

ناول میں بتایا گیا ہے کہ تحریک آزادی کے ساتھ ہی مسلم لیگ نے وجود میں آتے ہی الگ ملک کا مطالبہ شروع کر دیا۔ دوسری طرف ہندوؤں کی ایک کٹّر تنظیم "ہندو مہا سبھا" تھی اور سیکولر لوگ بھی موجود تھے جو تقسیم کے خلاف تھے۔ یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا 'جماعت اسلامی' بھی سیکولر جماعت تھی، جو تقسیم ہند کے خلاف تھی؟ اس کا جواب ناول نگار نے نہیں دیا۔ ناول کا آخری باب "عبدالسلام" ساٹھ اور ستّر کی دہائی کے ہندوستان کا ترجمان ہے اور واضح طور پر صلاح الدین پرویز کی آپ بیتی سے متعلق ہے۔ ناول نگار نے عبدالسلام کے کردار میں خود کو پیش کیا ہے۔ عبدالسلام، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے بی-ایس سی کرنے کے بعد میڈیکل کالج، ہریانہ (بھارتی پنجاب) میں داخلہ لیتا ہے تو نئے طلبہ سے تعارف (ragging) کے دن ہندو لڑکے اس کے ساتھ غیر اخلاقی سلوک کرتے ہیں۔ اسے جبری طور پر سرِ عام برہنہ کر دیا جاتا ہے۔

اس اندوہناک واقعہ سے متعلق ماں بیٹے کا مکالمہ ملاحظہ ہو:

''عبدالسلام : وہ مجھ سے کہہ رہے تھے...''

ماں : ''ہاں انھوں نے تجھ سے کہا تھا کہ تو اپنی قمیض اُتار دے اور کسی نے تیری قمیض اُتار دی تھی زبردستی۔''

عبدالسلام : ''اور پھر پینٹ بھی۔''

ماں : ''اب تُو صرف ایک نیکر میں رہ گیا تھا اور وہ تجھ پر ہنس رہے تھے۔ یکا یک ان کے سردار نے تجھ سے کہا اب نیکر بھی اُتار دے ہم دیکھنا چاہتے ہیں کہ مُسلوں کا ختنہ کیا ہوا عضو کیسا لگتا ہے۔ تُو اُس دن نہیں رو رہا تھا۔'' (۳۱۷)

صلاح الدین پرویز علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے اساتذہ سے بھی خاصے نالاں دکھائی دیتے ہیں۔ اس موقع پر کرخت حقیقت پسندانہ بیانیہ اسلوب میں لکھتے ہیں کہ اب اچھے استاد نہیں رہے، سب سفارش کا کیا دھرا ہے۔ ناول سے تفصیل ملاحظہ ہو:

''وہاں اب ایسے بھی اساتذہ پیدا ہو گئے جو اپنی اولادوں کو انہی مضامین میں داخلہ دلاتے ہیں جن کو وہ خود پڑھاتے تھے۔ تا کہ ان کی اولادیں بنا محنت کیے ان مضامین میں اوّل آئیں اور مستقبل میں اُن کی نوکریاں پکی ہو جائیں۔'' (۳۱۸)

ماضی اور حال کی علی گڑھ یونیورسٹی میں ایسا رہا ہے یا نہیں، اس سے غرض نہیں۔ لیکن ناول پڑھ کر یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ یہ ان کی آپ بیتی اور آنکھوں دیکھی ہے، جسے 'جماعت اسلامی' کے ایک ناراض کارکن کے نکتہ نظر سے کرخت حقیقت پسندانہ بیانیے میں رقم کیا گیا ہے۔

ناول آئیڈنٹٹی کارڈ میں عبدالعزیز کا کردار ہندآریائی تہذیب اور روحانی فکر کا نقطۂ اتصال ہے۔ عبدالعزیز اور رادھنا کی شادی اور عبدالعزیز کے ہاتھوں راون کی ابدی شکست ایک نئے روحانی اتحاد اور بدی کے خاتمے کا علامیہ ہے۔

علی اور عبدالرزاق کے قصے میں علی کا قتل ایک ایسا بھید ہے جو ملت اسلامیہ کے تصور کو منقسم کر دیتا ہے۔ عبدالرزاق سے رادھا کی ملاقات پر ذہنی خلفشار کو نمایاں کیا گیا ہے۔ عبدالرزاق کا کردار روحانی افکار میں انتشار کو ظاہر کرتا ہے۔ ناول کے اس حصے میں تاریخی اور تہذیبی اسلوب دیکھنے کو ملتا ہے۔ جب کہ عبدالجبار کے کردار میں ناول نگار کی اپنی زندگی جھلکتی دکھائی دیتی ہے۔

عبدالجبار علی گڑھ میں دوران تعلیم اپنے ساتھیوں کو یہ سکھاتا ہے کہ مذاہب کے بنیادی تصورات میں کوئی فرق نہیں ہے اور اللہ کی طرف سے رُشد و ہدایت کے لیے آنے والے پیغمبروں سے ہندوستان کی سرزمین بھی خالی نہیں رہی۔ لیکن ان سیکولر نظریات کے باوجود عبدالجبار پر ظلم وستم کی یلغار ہوتی ہے:

''دھائیں'' لیڈر کا ایک ساتھی جو دیر سے عبدالجبار کو بولتے ہوئے دیکھ رہا تھا اس نے غصے میں جیب سے طمنچہ نکالا اور فائر کر دیا۔ عبدالجبار لڑکھڑا کر گرا ہی چاہتا تھا کہ عمر وفورِ محبت میں آگے بڑھا اور عبدالجبار کے بدن کو اپنے ہاتھوں میں بھر لیا۔

''ناہنجار'' عمر چلایا اور چاہتا تھا کہ ان لوگوں پر حملہ آور ہو لیکن ان لوگوں نے شاید سچویشن بھانپ لی تھی۔ اسی لیے تو وہ سب کمرہ چھوڑ کر بھاگ گئے تھے۔'' (۳۱۹)

عبدالسلام ایک ایسا کردار ہے جو ہندوستان میں رہنے والے ہر مسلمان کی تہذیبی اور سماجی فکر کا علامیہ ہے۔ وہ دورِ جدید کے انتشار کا چشم دید گواہ ہے۔ اسی وجہ سے ناول کے اس حصے میں کرخت حقیقت پسندانہ بیانیہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ نیز ناول میں بھی ہندی اور عربی لفظیات کو گوندھ کر ایک نیا اسلوب وضع کیا گیا ہے، جو علامتی کرخت حقیقت پسندانہ بیانیے کے علاوہ کہیں کہیں علامتی اور استعاراتی بھی ہے۔

انور سجّاد ۱۹۸۱ء: خوشیوں کا باغ اور جنم رُوپ کا سرینلسٹک، تجریدی، استعاراتی اور مونتاژ بنانے کا اسلوب:

سپینش نیشنل آرٹ میوزیم "پراڈو" میڈرڈ، سپین میں موجود ڈچ مصور ہائر نیمس بوش (*Hieronymus Bosch*) کا شاہکار "*The Garden of Earthly Delights*" زمینی خوشیوں کا باغ نمائش کے لیے رکھا ہے، جس کے ۸۷×۷۷ انچ کے بڑے وسطی پینل پر دونوں بغلی پینلوں کو اوندھا کر یوں جوڑا جاسکتا ہے کہ اس کی پشت پر بنا ہوا کام بھی مکمل صورت میں سامنے آجاتا ہے۔ وہاں ایک گلوب ہے جس میں دنیا کی تخلیق کا تیسرا دن دکھایا گیا ہے۔ پہلا پینل حوّا کی تخلیق، دوسرا پینل "خوشیوں کا باغ"، تیسرا "موسیقی کا جہنم"، بائیں ہاتھ کے چھوٹے پینل میں آدم اور حوّا کھڑے ہیں، جنھیں ابلیس ورغلا رہا ہے۔ یہی وہ پینٹنگ ہے جس سے متاثر ہو کر انور سجّاد ۱۹۸۱ء میں بطور ناول نگار سامنے آئے۔ اسی پینٹنگ کو بنیاد بنا کر اپنا پہلا ناول :خوشیوں کا باغ (۱۹۸۱ء) لکھا۔ اس ناول میں اگر کوئی چیز اہمیت کی حامل ہے تو وہ انور سجّاد کے افسانوں والا اسلوب ہی ہے۔ لفظوں کو برتنے کا وہی انداز، جیسے بقول ڈاکٹر مرزا حامد بیگ:

> "کوڑے برسائے جا رہے ہوں۔" (۳۲۰)

اسی لیے اکثر ناقدین از قسم ڈاکٹر رئیس، شمیم حنفی اور ڈاکٹر خالد اشرف یہ کہنے پر مجبور ہو گئے کہ ناول میں نہ کوئی پلاٹ ہے نہ کہانی، نہ واضح کردار، جس کی وجہ سے ناول کی دلجمعی سے قرأت مشکل کام ہے۔ پورا ناول صیغۂ واحد متکلم میں لکھا گیا ہے۔ 'میں'، خوشیوں کا باغ کا مرکزی کردار ہے۔ اس کے علاوہ ناول میں جو اِکّا دُکّا کردار ہیں وہ بھی 'میں' کی طرح نام و مقام کی پہچان سے عاری ہیں۔ ناول میں مذہب کے نام پر بربریت اور ریاستی تشدد کا بازار گرم ہے۔ ناول کا مرکزی کردار یوں تو ایک چیف اکاؤنٹنٹ ہے لیکن اس کی حیثیت ایک خاموش اور بے دست و پا تماشائی کی سی ہے۔ مجموعی طور پر یہ ناول جنرل ضیاء الحق کے دور کے پاکستان میں پائی جانے والی زندگی کے ہولناک اور سنسنی خیز تضادات کا احاطہ کرتا ہے۔ "میں" اگرچہ مادی آسائشوں سے مالا مال ہے لیکن بے چینی اور گھٹن کا شکار ہے۔ نہ صرف 'میں' بلکہ اس کے اہلِ خانہ بھی اسی گھٹن، خوف اور ذہنی انتشار سے دوچار ہیں:

> "سب ایک دوسرے کو تسلی دیتے ہیں۔ پھر بھی بیوی کو رات بھر نیند نہیں آتی۔ میں بھی پریشان ہوں ان کی وجہ سے، مجھے بھی رات بھر نیند نہیں آتی، سکون کی گولیوں کے باوجود۔" (۳۲۱)

'میں' بہ طور چیف اکاؤنٹنٹ تیسری دنیا کا ایک باشعور فرد ہے، جو اپنے حقوق کی حق تلفی کا ذمہ دار خود اپنے آپ کو اور معاشرے کے ہر فرد کو ٹھہراتا ہے۔ ایک ایسا معاشرہ، جہاں فاشزم اور فوجی آمریت کے تمام ہتھکنڈے استعمال میں لائے

گئے ہیں۔نتیجہ کے طور پر دانشور طبقہ ذہنی غلامی کی زنجیروں میں جکڑ دیا گیا ہے۔ناول کا مرکزی کردار، سیاسی گفتگو کرنا نہیں چاہتا لیکن اس کی محبوبہ اسے سیاسی گفتگو پر مجبور کرتی ہے۔ ناول میں درحقیقت 'میں' کا کردار خود ناول نگار کا باطن ہے۔ ناول کے مرکزی کردار کے دماغ میں سامراجی نظام کے خلاف سخت غصہ موجود ہے اور وہ سیکولر نظام کا خواہش مند ہے جبکہ خوشیوں کا باغ میں پیش کیا گیا معاشرہ انتہائی پست ہے جہاں ہر شخص مطلب پرست اور حرص و ہوس کا پجاری ہے۔اس معاشرے کی ایک جھلک ملاحظہ ہو :

''کانے، بھینگے، اندھے خارش زدہ، متعفن ناسوروں میں ملبوس مسخرے، ہیجڑے، کنجریاں اُبھرتی سوزشوں کی نوٹنکیوں، موت کے کنوؤں، سرکس کے خیموں سے باہر مچانوں پر ناچتے ہیں۔''(۳۲۲)

معاشرے میں موجود منافقت کے حوالے سے خوشیوں کا باغ میں ایک لڑکی اپنے ماموں کو خط میں لکھتی ہے:

''امّی اور ابّو تو بڑے مذہبی بنتے ہیں لیکن اس کے مطابق عمل نہیں کرتے۔ پتہ ہے ماموں جان، مجھے تو یہ سب ڈھونگ لگتا ہے، یا اسے ڈھونگ بنایا گیا ہے کیوں کہ سب مذہب کو صرف اپنے لیے استعمال کرتے ہیں جب ہمارا اللہ ایک ہے، رسولؐ ایک ہے، قرآن ایک ہے تو پھر کیا وجہ ہے کہ ہمارے اتنے فرقے ہیں اور سب ایک دوسرے سے فساد کرتے رہتے ہیں۔ مجھے یہ سارا کچھ سخت کنفیوز کرتا ہے۔''(۳۲۳)

منافقت کے غلبے سے ''میں'' کے کردار میں بھی تبدیلی آتی ہے۔'میں' کی وفا شعار بیوی اور بیٹیاں ہیں، اس کے باوجود وہ بھی غیر اخلاقی حرکات پر اُتر آتا ہے۔انور سجّاد نے اسی کایا کلپ کے حوالے سے آوارہ عورت اور اس کے درمیان چل رہے ناجائز تعلقات کی منظر کشی بہ یک وقت دوٹوک حقیقت پسندانہ اور استعاراتی اسلوب میں کی ہے۔ملاحظہ ہو:

''جب ہماری آنکھیں رفتہ رفتہ کھلتی ہیں تو ہمین پتہ چلتا ہے کہ ہم باغیچے میں کم از کم دو انچ پانی میں ڈوبے ہیں۔ وہ میرے ساتھ چمٹی، دور سے اُڑ کر آتی چڑیا کی طرح لرزتی ہے۔میرا جسم بھی لرز لرز جاتا ہے۔وہ سرگوشی میں کہتی ہے : اب مجھے یوں لگتا ہے جیسے میرے چاروں بچے زنا بالجبر کی پیداوار ہیں۔ مجھے اپنے شوہر کے ساتھ کبھی ایسا محسوس نہیں ہوتا تھا۔''(۳۲۴)

یہ اس لیے ہوا کہ ناول کا مرکزی کردار 'میں' تیسری دنیا کے ایک ایسے ملک کا شہری ہے جہاں مذہب کے نام پر منافقت اور بربریت کا کھیل جاری ہے۔نتیجہ کے طور پر 'میں' کی روح بھی لالچ، ہوس اور دولت کی ریل پیل میں تبدیل ہو کر رہ جاتی ہے۔لیکن ناول میں یہ سارا کچھ انتہائی غیر واضح انداز میں سامنے آتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ انور سجّاد نے بہ یک وقت سرریئلسٹک، تجریدی اور استعاراتی اسلوب برتا۔اگر ان میں سے کوئی ایک اسلوب ہوتا تو ماجرے کو سمجھنا آسان ہوتا۔پھر یہ بھی ہے کہ انھوں نے ڈنمارک کے مصور ہائرنمیس بوش کے تین پینلز پر مشتمل پندرھویں اور سولھویں صدی میں بنائی گئی پینٹنگ کو اپنے من پسند معنی دے دیئے۔مثال کے طور پر ایک اقتباس دیکھیے :

''بوش کے خوشیوں کے باغ کا ہر پینل ایک دنیا ہے اور تیسرا پینل تیسری دنیا۔''(۳۲۵)

کوئی انور سجّاد سے پوچھے کہ آج سے پانچ سو سال پہلے کون سی تیسری دنیا تھی؟ یہ اصطلاح تو بیسویں صدی کی ہے۔ اسی طرح ناول کے صفحہ ۲۷ پر ناول کے مرکزی کردار کی ماں مرجاتی ہے اور صفحہ ۹۲ پر دوبارہ زندہ ہو جاتی ہے۔

وہ تسلسل جو واقعاتی کائنات کو مربوط اور قابل فہم بناتا ہے اور بیان کی وہ روانی جو کسی کہانی کو سننے والوں کی دلچسپی کا سامان فراہم کرتی ہے، وہ اس ناول میں مفقود ہے۔

ناول خوشیوں کا باغ کی شروعات ہی غیر روایتی انداز میں ہوتی ہے اور ابتداء سے آخر تک استعاراتی انداز میں ایک مخصوص خطے کے بحرانی حالات و واقعات کو اس طرح پیش کیا ہے کہ کوئی ایک قصّہ قاری کے سامنے نہیں آتا۔ وضاحت کے لیے ذیل کے اقتباسات ملاحظہ ہوں:

(i) ''دور افق پر اترتے دن کی لپٹیں آسمان سے اُڑتی رات کو چاٹتی ہیں۔ ذرا اور ے گھروں کی کھڑکیاں دروازے بند ہیں۔ آگ کی لپٹیں چھتوں سے اُٹھتی معلوم ہوتی ہیں۔ یہ دروازے کھڑکیاں کھلیں تو ہر گھر آتش فشاں نظر آئے۔''(۳۲۶)

(ii) ''دھندلی شام، چاروں اور سنّاٹا جیسے شہر کے اندر شہر سے باہر، ہر شے دم سادھے اس لمحے کی منتظر ہے جب زمین اور آسمان کے اتصال کا سراب قائم رکھنے والا دن، تاریکی اور روشنی کو جدا رکھنے کی کوشش کرتا بجھ جائے گا، چاروں اور تاریکی پھیل جائے گی جو ہر شے کو اپنے اندر سمیٹ لے گی۔ زمین ہوگی نہ آسمان ہوگا بلکہ سیاہ گڑھے سے پھیلتی تاریکی ہوگی جو سنا ہے نُور سے پہلے تھی اور کہتے ہیں جو کائنات کا مقدر ہے۔''(۳۲۷)

کوئی ربط و تسلسل نہیں بلکہ بے ترتیبی اور بے ربطی کی کیفیات نمایاں صورت میں نظر آتی ہیں۔ ناول نگار نے ایک ایسے ملک کے بحرانی حالات کو پیش کیا ہے، جہاں بیسوی صدی کے ساتویں عشرے میں شرعی قوانین کی آڑ میں معصوم شہریوں کی آزادی اور خود مختاری چھین لی گئی۔ تشدد کا بازار گرم ہے۔ اس بحرانی صورت حال کو ناول نگار نے فردِ واحد یا واحد متکلم 'میں' کی زبان سے بیان کروایا ہے۔ جس کی وجہ سے واقعاتی تسلسل برقرار نہیں رہ پاتا۔ واقعات استعاراتی اسلوب میں بیان کیے گئے ہیں جو اپنا کوئی دیر پا تاثر قاری کے ذہن پر نقش نہیں کر پاتے۔ اس حوالے سے مزید دو، ایک اقتباس ملاحظہ کیجئے:

''شاندار مکانوں کے اندر اُکھڑے پلستروں والی غلام گردشیں، کھڑکیوں، دروازوں پر بے حیا پردے، سڑکوں پر ٹوٹے جوتوں، ننگے پیروں سے چپک جانے والا پگھلتا کولتار، گھٹیا نفرتیں، گھٹیا محبتیں، گھٹیا شریں جو گلیوں کے گڑھوں، نالیوں، گھوروں میں گندھ جاتی ہیں۔ جہاں کوڑے کرکٹ گندگی کی تلچھٹ کے ساتھ ایک چہرہ بھی گڑھے میں پھسل جاتا ہے۔''(۳۲۸)

انور سجّاد نے اس ناول میں سرئیلزم *(Surrealism)* کی تکنیک کا استعمال بھی کیا ہے۔ انھوں نے ''میں'' کے توسط سے ناول میں خواب کی سی کیفیت پیدا کی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ ''میں'' مختلف خواب دیکھ کر کہانی کو آگے بڑھانے اور پیچھے دھکیلنے کی کوشش میں مصروف ہے۔ یہ انداز سرئیلزم کا ہے۔ جس کے تحت بوش کی تصویر کے تیسرے پینل ''موسیقی کا جہنم'' میں جہنم کا مشاہدہ قوت متخیلہ کو بروئے کار لاتے ہوئے کیا گیا ہے۔ سرئیلزم کے منشور کے مطابق ۱۹۲۴ء میں آندرے برتوں *(Andre Breton)* نے خودکار نفسی عمل کو فکر کے حقیقی عمل کا مترادف ٹھہرایا تھا جو تعقل، جمالیات اور اخلاقیات کی پیش بندی سے معمور ہے۔ وہ صورت حال کے انکشاف کو ایسے لمحے سے عبارت کرتا ہے جس پر خواب اور حقیقت کا ادغام ہوتا ہے۔ مثال

دیکھیے:

خودوں میں چہرے چھپائے، نیزوں، بھالوں سے کچوکے دیتے انہیں پل پر آگے بڑھنے پر مجبور کرتے ہیں۔ سب سے آگے ایک گھڑسوار ہے، نیزے پر گدلا سا جھنڈا چڑھائے —— وہ سب کو پُل کے آخر میں بنے مینار کی طرف لے جاتا دکھائی دیتا ہے۔'' (۳۲۹)

سُرئیلسٹک اپروچ (*Surrealistic approahch*) سے ناول نگار نے کچھ ایسے جملے تشکیل دیئے ہیں جو اپنی ایک جداگانہ حیثیت تو رکھتے ہیں لیکن جن کا اس ناول کے کسی ایک واقعے سے کوئی ربط معلوم نہیں ہوتا۔ چنانچہ ایسے ہی غیر مربوط جملے ناول میں پلاٹ کو مرتّب شکل اختیار کرنے نہیں دیتے۔ دراصل ناول نگار نے ''شعور کی رو'' کے تحت جن واقعات کو پیش کیا ہے وہ اتنے پیچیدہ اور گنجلک ہیں کہ کسی ترتیب و تنظیم کے تحت انھیں پیش کرنا ناممکن ہے۔ ناول نگار نے کسی ایک پہلو کو موضوع نہیں بنایا۔ وہ اپنے ملک کی بحرانی صورت حال کو نہ صرف ایک ناول نگار کی آنکھ سے دیکھتا ہے بلکہ ایک فوٹو گرافر کی آنکھ سے بھی دیکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے ناول میں پیش کردہ مناظر ترتیب و تنظیم سے عاری ہیں۔ پھر اس طرح کے جملے، قاری کے ذہن کو مسلسل بھٹکاتے ہیں: (۱) ''جنگلی سور فصلوں کو تباہ کر دیتے ہیں۔ انہیں مارنے کے لیے ہتھیاروں کا سہارا لینا ہی پڑتا ہے۔'' (۲) ''چپ کی سازش، جھوٹے سوالوں کا جال، کسی آنے والے کا انتظار، فریب۔'' (۳) ''لفظوں کی بھرمار۔ بے بسی کا مظہر یا ظرف چھوٹا ہے۔'' (۴) ''آدم کو بھی تو ممنوعہ پھل عورت ہی نے بیچا تھا۔''

یہ آخری جملہ تو حیران کن ہے۔ کیا حوّا نے آدم کو دانۂ گندم بیچا تھا؟ ناول نگار کے خیال میں اس طرح دراصل اس اصول کو عملی جامہ پہنایا گیا کہ روایت سے کسی طرح استفادہ نہ کیا جائے۔ اس چیز نے بھی اس ناول میں پلاٹ کی شکست و ریخت کے عمل کو تیز کر دیا ہے، جو اس ناول کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔ نیز خوشیوں کا باغ میں ناول کے مرکزی کردار 'میں' (یعنی چیف اکاؤنٹنٹ) کی والدہ کی موت بالکل ویسی ہی ہے جیسے البیر کامیو (*Albert Camus*) کے ناول *"The outsider"*: میں میئرسیو کی ماں کی موت واقعہ ہوئی تھی۔ یہ الگ بات ہے کہ خوشیوں کا باغ میں ماں کی موت کا اثر ناول کے پلاٹ پر نہیں پڑتا (اس لیے کہ انور سجّاد کے ناول میں تو کوئی پلاٹ ہے ہی نہیں) جب کہ البیر کامیو (*Albert Camus*) کے ناول میں ماں کی موت ہی کہانی کی بنیاد ہے۔

ناول کے کچھ مقامات پر علامتی پیرایۂ اظہار بے شک چونکاتا ہے اور اچھا بھی لگتا ہے۔ مثال دیکھیے:

''تب فقیہہ اور شہر کے لوگ ایک عورت کو لاتے ہیں جو زنا میں پکڑی گئی ہے۔ عورت کو بیچ چوراہے کھڑا کر دیا جاتا ہے۔

استاد: یہ عورت زنا میں عین فعل کے وقت پکڑی گئی۔

توریت میں موسیٰؑ نے ہم کو حکم دیا ہے کہ ایسی عورتوں کو سنگسار کریں۔ پس تو اُس عورت کی نسبت کیا کہتا ہے۔

وہ استاد کو آزمانے کے لے، اس پر الزام لگانے کا سبب ڈھونڈنے کے لیے موسیٰؑ کا حوالہ دیتے ہیں۔

استاد جھک کر انگشت شہادت سے زمین پر کچھ لکھنے لگتا ہے۔ وہ استاد سے سوال کرتے ہی رہتے ہیں۔

استاد سیدھا ہو کر ان سے کہتا ہے: تم میں سے وہ کہ جس نے کبھی گناہ نہ کیا ہو۔ وہی پہلا پتھر مارے۔

استاد پھر جھک کر انگلی سے زمین پر کچھ لکھنے لگ جاتا ہے۔ یہ سنتے ہی سارا شہر ہاتھوں میں پتھر لیے پل پڑتا ہے۔
جب ہجوم چھٹتا ہے تو چوراہے میں ہزار ہا پتھروں میں دو لاشیں گرم خون میں ڈوبی سرد نظر آتی ہیں ـــ زانیہ کی اور استاد کی۔،،(۳۳۰)

لیکن درجِ ذیل بلاتحقیق بیان پر تو انسان چکرا کر رہ جاتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''ابلیس نے حضرت موسیٰؑ سے کہا : اے موسیٰؑ، رب مجھ سے تو ناراض ہے، تو ہی میرے ایک سوال کا جواب پوچھ آ، کہ یہ تو ٹھیک ہے آدم کو میں نے بہکایا۔ مجھے کس نے بہکایا؟ اللہ تعالیٰ نے حضرت موسیٰؑ سے یہ سوال سن کر فرمایا۔ وہ سڑی ہے۔ سودائی ہے۔ اس کی باتوں پر دھیان نہ دیا کر۔ اس سے ایک اور مکالمہ یاد آیا۔ حضرت خضرؑ نے حضرت آدمؑ سے پوچھا : آپ نے اپنے رب کی نافرمانی کیوں کی؟ حضرت آدمؑ نے جواب دیا : اس کے دوسرے حکم کی نافرمانی کی بھی تاب نہ تھی۔،،(۳۳۱)

اس ناول میں اسلوبیاتی سطح پر کولاژ کی صورت خاکوں اور تصویروں کی مدد سے بھی انور سجاد نے اپنے دور کے بحران کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ناول خوشیوں کا باغ کرداروں کے نام و مقام سے عاری ہے۔ ناول کی ساری پرتیں مرکزی کردار ''میں'' کے ذریعے کھولی گئی ہیں۔ 'میں' ناول کے شروع سے آخر تک اپنی حالتِ زار اور ملک میں پھیلی ہوئی ناانصافی، ظلم وتشدد اور غیر جمہوری معاشرے کی روداد بیان کرتا دکھائی دیتا ہے۔

گویا 'میں' جس انداز میں سوچ رہا ہے، وہ اس انسان کی سوچ ہے جو لاشعور میں سانس لے رہا ہے۔ اس کی داخلی شخصیت کبھی اسے خوابوں میں جھنجھوڑتی ہے اور کبھی دن کے اجالے میں ایک لڑکی کی صورت نظر آتی ہے۔ یہ لڑکی مرکزی کردار سے ناول کے اختتام تک بلاوجہ چمٹی رہتی ہے۔ اس لڑکی کے حرکات وسکنات سائے کی مانند ہیں۔ وہ کبھی تو غائب ہو جاتی ہے اور کبھی اچانک مرکزی کردار سے لپٹ جاتی ہے۔ یہ مرکزی کردار کا واہمہ ہے یا بھٹکتی ہوئی امید، کچھ واضح نہیں ہوتا۔

ان دو کرداروں کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ یہ اچانک غائب ہو جاتے ہیں اور اچانک ہی نمودار بھی ہوتے ہیں۔ ان میں کوئی باہمی تصادم بھی دکھائی نہیں دیتا بلکہ یک رُخہ پن ان کی امتیازی پہچان ہے۔ کبھی تو یہ کردار سایوں کی طرح تھرکتے نظر آتے ہیں اور کبھی مجذوبانہ انداز میں اچانک وارد ہو جاتے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

''پھر چاند طلوع ہوتا ہے۔
وہ اپنے ہاتھوں کی مٹی انگلیوں کے روزنوں سے جھانکتا ہے۔
پھر اسے کسی کی چیخ سنائی دیتی ہے۔
چیخ، چیخ، لمبی چیخ۔
وہاں کوئی نہیں۔ کھڑکی سے ذرا ہٹ کر بس درخت ہے جو اس پر چیختا ہے۔
وہ دیکھتا ہے۔ ایک جسم ڈولتا، تڑپتا اُٹھتا ہے، درخت کا سہارا لیتا، اس کے ساتھ گھسٹتا،
عورت : برہنہ، رانیں۔ خون میں لتھڑی۔ یہ کون ہے؟

وہ اندھیرے میں کود پڑتا ہے۔ اس عورت کی چمکتی آنکھوں کو دیکھتا ہے۔خوف کے مارے اس کی چیخ نکل جاتی ہے۔''(۳۳۱)

ناول میں زیادہ تر انور سجاد نے داخلی مونولاگ میں ایک فردِ واحد'میں' کی زبانی بکھری ہوئی بصری تصویروں اور انتشاری کیفیت کو پیش کیا ہے۔ جب کہ ناول کا اختتامیہ دراصل ایک آغاز ہے۔ یوں ناول کا انجام ایک نئی کروٹ کے لیے زمین ہموار کرتا ہے۔ اس طرح تکنیکی اعتبار سے سرئیلسٹک، تجریدی مونتاج سازی اور استعاراتی اسلوب میں لکھا گیا یہ ناول اپنے اختتام پر ایک پیرابل (*Parable*) میں ڈھل جاتا ہے۔یعنی کہانی چلتی رہے گی، جس کا کوئی اختتام نہیں۔شاید اسی لیے ڈاکٹر آغا سہیل نے کہا تھا:

''یہ ایک فرد یا چند افراد یا ایک ملک کی مخصوص سوسائٹی کا ناول نہیں بلکہ تاریخ کے عمرانی عوامل، محرکات اور انسانوں کے انبوہ در انبوہ مدرکات، ان کی نفسیات کی کتھا ہے۔''(۳۳۳)

انور سجّاد کا دوسرا ناول جنم رُوپ ۱۹۸۵ء میں سامنے آیا۔ اس ناول میں مردانہ سماج پدرسری نظام میں عورتوں کی سلب شدہ آزادی اور جذباتی گھٹن کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس مختصر ناول کا اسلوب خوشیوں کے باغ سے یکسر مختلف ہے۔ اس میں فنتاسی (*fantasy*) کی تکنیک پر داخلی مونولاگ کے ذریعے وہم اور خیال کی دنیا آباد کی گئی ہے۔ ناول کی ہیروئن اپنے خوابوں اور آدرشوں کے مطابق اپنی دنیا آپ تخلیق کرنا چاہتی ہے لیکن مردانہ معاشرے میں ایسا کچھ ممکن نہیں۔ وہ شادی شدہ ہے۔جس کے شوہر کی ساری مردانگی اس کی انا پرستی میں ہے۔اس کی سوچ (داخلی مونولاگ) ملاحظہ ہو:

''میری سمجھ میں نہیں آتا کہ شادی شدہ ہونے کا عذاب بہتر ہے یا غیر شادی شدہ ہونے کا۔ میں اپنے آپ کو خنکی زدہ آگ کی طرح محسوس کرتی ہوں۔عورت اگر مرد کے ساتھ قانونی طور پر منسلک نہ ہو تو اس کا کوئی بھرم نہیں ہوتا۔ میں نے بوڑھی، جوان بیواؤں کو بھی دیکھا ہے اور سوچتی ہوں انسانی کلچر دراصل مرد ہی کا کلچر ہے۔عورت کا اگر کوئی کلچر ہے تو ذیلی طفیلی کلچر۔''(۳۳۴)

اس عورت کے بچپن کی کچھ یادیں اس کے شعور میں محفوظ ہیں۔اس کے باپ کے کام پر جانے کے بعد اس کی ماں روبوٹ کی طرح سارا دن گھر کا کام کرتی ہے۔ باپ کا خوف اس کے ذہن پر ہمیشہ حاوی رہتا کہ کسی کونے سے نکل کر اس پر چنگھاڑنے نہ لگے۔ پھر اس کی مرضی کے بغیر اسے کسی شخص کی منکوحہ بنا دیا جاتا ہے۔آج بھی سہاگ رات کا تصور اس کی آنکھوں کو نم کر دیتا ہے:

''وہ ہاتھ بڑھا کر اس کا گھونگھٹ الٹ دیتا ہے۔ اس کی نظریں فوراً بستر پر جھک جاتی ہیں، جہاں عروسی پھولوں کی پتیاں بکھری ہیں۔مٹی بستر میں لہو سے گندھے ہوئے سرخ پھول دہشت اس کی آنکھوں کی پتلیوں میں پھیل جاتی ہے۔ پھیپھڑوں کی پوری قوت اس کے حلق میں سمٹ آتی ہے۔ وہ آسمان کی اُور منہ اٹھا کر حلق میں سمٹی اس قوت کو داغ دینا چاہتی ہے لیکن وحشیانہ بوسہ اس کے حلق سے ابھرتی چیخ کو وہیں دبا کر اُس مٹی میں گندھی لہو اور پیشاب کی دلدل میں دھکیل دیتا ہے۔''(۳۳۵)

اس کا خاوند اپنی دہشت آمیز برہنہ سفا کی سے اس کی معصومیت چھین لیتا ہے جیسے اس کو سر بازار نیلام کر دیا گیا۔ اس کا اتنا استعمال کیا گیا کہ اب اس کے اندر خلاء کے سوا کچھ باقی نہیں ہے۔ وہ ہمیشہ سہمی سہمی رہتی ہے۔ اس کا سارا جسم گیارہ نمبر پیٹنٹ لیدر شو کے دباؤ میں ہے جو مسلسل بڑھتا ہی جاتا ہے۔ خاوند کو دیکھ کر خوف سے اس کا رواں رواں کانپنے لگتا ہے۔ وہ اب کونے میں اتنا کونا ہو چکی ہے کہ اب مزید گنجائش باقی نہیں رہی۔

اسی کرب کے تحت عورت کے داخلی مونولاگ کے اسلوب میں فینٹاسی تخلیق کی گئی ہے، اس کی دو امثال دیکھتے چلیے:

(i) ''صرف ایک دن، ایک گھڑی، ایک پل بارش ہو کر آنکھیں، گال، جسم ڈھل جائے۔ بارش کے قطرے اس کی گردن، کاندھوں سے پھسل کر بھٹنیوں پر اٹک جائیں جیسے ڈالیوں پر ڈھیرے ڈھیرے جھولتے پتوں کی نوکوں پر لرزتے پانی کے ننھے ننھے کُرے۔'' (۳۳۶)

(ii) ''مسرت کی متلاشی آنکھوں میں خوابوں کی پھانس عذاب تا آنکہ کوئی تھک ہار کے ٹوٹ جائے، خود اپنا ہی سانس پی جائے۔'' (۳۳۷)

ہر رات اس کا شوہر اس کا قتل کر دیتا ہے۔ وہ جو زندہ ہے زندہ نہیں رہتی۔ یوں لگتا ہے اس کا قتل ایک معمولی واقعہ ہے ایسا روز ہوتا ہے۔ جنم روپ کا بنیادی موضوع ایک پر تشدد فضا میں تخلیقی رویوں کی موت ہے۔ جبر، دباؤ اور گھٹن۔ عورت کی یہ کیفیت زمانی بھی ہے اور لازمانی بھی۔ جسے کہیں تو واحد حاضر متکلم کے انداز میں علامت نگاری کرتے ہوئے اور کہیں مظلوم عورت کی داخلی خود کلامیوں کے اسلوب میں رقم کیا گیا ہے، جس کی داد ناول نگار چاہتا ہے۔ انور سجاد جنم روپ کے سرورق کے اندرونی حصّے میں لکھتے ہیں:

''میں نے یہ ناول ۱۹۸۴ء میں لکھا ہے اور یہ ناول اپنی زندگی سے بڑھ کر اسی صورت میں زندہ رہ سکتا ہے کہ ماضی سے چمٹے بغیر حال کے حوالے سے مستقبل کا سواگت کرے۔'' (۳۳۸)

بانو قدسیہ ۱۹۸۱ء : راجہ گدھ کا متصوفانہ، نفسیاتی، تمثیلی اور علامتی بیانیہ:

بانو قدسیہ ایک دن، موم کی گلیاں، پُروا اور شہر بے مثال کے عنوانات سے چار ناولٹس لکھ چکنے کے بعد اپنے پہلے ناول راجہ گدھ (۱۹۸۱ء) کے بطور ناول نگار سامنے آئیں۔ یہ ناول وقت کے تین دورانیوں سے گزرتا ہوا حیات سے موت تک کا سفر ہے جس میں کہانی کے ساتھ کرداروں کے اعمال سے ایک نظریۂ حیات پیش کیا گیا ہے۔

راجہ گدھ کا مرکزی خیال رزق حلال کے اسلامی تصوّر پر مبنی ہے جس سے بانو قدسیہ یہ باور کرانا چاہتی ہیں کہ رزق حرام پر پلی ہوئی انسانی مخلوق روحانی اور اخلاقی طور پر دیوالیہ پن کا شکار ہو جاتی ہے۔ یوں بانو قدسیہ نے قرآنی فلسفے کو ماجرے میں ملفوف کر کے پیش کیا ہے۔ یہ ایک طرح سے پاکستانی نوجوان نسل کی ذہنی و جذباتی پیچیدگیوں اور روحانی اضطراب کی کہانی ہے جسے موضوع کی مناسبت سے دردمندانہ تمثیلی اسلوب میں رقم کیا گیا ہے۔ ناول میں بانو قدسیہ نے انسان کی تخلیق، ذہنی ارتقا اور جنسی نفسیات کے حوالوں سے کائنات میں انسان کے مقام سے بحث کی ہے اور ان سب حوالوں کا

تانا بانا اسلامی تصوف اور روحانیت سے جوڑ دیا ہے۔

بانو قدسیہ کا خیال ہے کہ اگر ہم رزق حلال کے عادی ہو جائیں تو ہماری معاشرتی زندگی کی ساری خرابیاں دور ہو سکتی ہیں کیونکہ انسانی زندگی میں تمام بے چینیوں کا سبب عمل حرام اور رزق حرام ہے۔لیکن اسلوب ایسا تراشا ہے کہ ناصحانہ پن کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔ اس ناول کے تمام اہم کردار اپنے ضمیر کی عدالت میں ایسے مجرم ہیں، جو اپنے گناہوں کی فہرست خود پیش کرتے اور خود ہی اپنے خلاف گواہی دیتے اور منصفی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ تمام علامتی کردار ہیں جو معاشرے کے مجموعی رویوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔

اسلوب احمد انصاری اس ناول کے مرکزی کردار قیوم کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''قیوم کے لیے اس کے سوا اور کوئی چارۂ کار نہیں کہ وہ اپنے جذبات کی تسکین سے بے نیاز رہ کر سیمی کے لیے نفسی راحت رسانی یعنی (psychotherapy) کی راہ نکالے۔لیکن انسان فی الاصل ایک بہت ہی پیچیدہ اکائی ہے اور اس کے اندر جسمانی اور روحانی محرکات کا جال گتھا ہوا ہے۔ ہر طرح کی نصب العینیت، حقیقت کے سنگ خارا سے ٹکرا کر پاش پاش ہو جاتی ہے۔ کافور کے درخت کے نیچے بیٹھ کر مکالمے اور مراقبے کے باوجود قیوم اور سیمی جنسی مطالبات سے کب تک اعراض برتیں۔ وہ ان کی شدت کے سامنے پسپا ہو کر رہ جاتے ہیں۔''(۳۳۹)

اس اَن ہونی کی کُرید اس ناول کی مقبولیت کا سبب ہے اور اس میں شک نہیں کہ راجہ گدھ نے مقبولیت کے تمام ریکارڈ توڑ دیے۔ کیوں اور کیسے؟ یہ سوال اہم ہے۔جس کا آسان سا جواب یہ بنتا ہے کہ راجہ گدھ کا پلاٹ سادہ ہے اور ہماری روزمرہ زندگی سے بڑی حد تک مماثلت و مطابقت رکھتا ہے۔

راجہ گدھ کا مرکزی خیال یہ ہے کہ جب انسان ''گدھ جاتی'' کی طرح مردار کھانے لگتا ہے تو اس میں دیوانگی پیدا ہو جاتی ہے۔ ''مردار'' سے مراد ہر طرح کا رزق حرام اور عمل حرام ہے مثلاً رشوت، دھوکہ دہی سے حاصل کردہ دولت، دوسروں کا غصب کیا ہوا مال اور زنا۔ یہ خالصتاً اسلامی فکر ہے۔ ناول میں اس بات کو ایک تمثیل سے واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ وہ یوں کہ علاقہ پوٹھوہار کی وادی میں چرند پرند اکٹھے ہو کر ''گدھ جاتی'' پر الزام عاید کرتے ہیں کہ وہ مردار کھانے کے سبب دن بدن دیوانگی کی حدوں کو چھونے لگے ہیں اور اکثر چاندرات میں گدھ جاتی پر پاگل پن کے دورے پڑتے ہیں، لہٰذا اُنھیں جنگل بدر کر دیا جائے تا کہ جنگل کے دوسرے باسی اُن کے اثرِ بد سے محفوظ رہیں۔ صرف ایک گیدڑ ہی ہے جو گدھ جاتی کی وکالت کرتے ہوئے یہ نکتہ اٹھاتا ہے کہ مردار کھانا ان کی فطرت کا حصّہ ہے لہٰذا وہ گناہ گار نہیں۔ یوں تمثیلی سطح پر ناول میں 'راجہ گدھ' مردار خوری کی علامت ہے۔ ناول میں پروفیسر سہیل ناول نگار بانو قدسیہ کا *Persona* ہے، جو اس تمثیل کی گرہ کشائی کرتے ہوئے کہتا ہے:

> ''مغرب کے پاس حرام حلال کا تصور نہیں ہے اور میری تھیوری ہے کہ جس وقت حرام رزق جسم میں داخل ہوتا ہے تو وہ انسانی *genes* کو متاثر کرتا ہے۔ رزق حرام سے ایک خاص قسم کی *mutation* ہوتی ہے جو خطرناک ادویات شراب اور *radiation* سے بھی زیادہ مہلک ہے۔ رزق حرام سے جو *genes* تغیر پذیر ہوتے ہیں وہ لولے لنگڑے اور اندھے ہی

نہیں ہوتے بلکہ نااُمید بھی ہوتے ہیں۔"(۳۴۰)

دوسری طرف ناول نگار کا *persona* بہ طور کردار، پروفیسر سہیل کے مکالموں کے ذریعے اپنی اس تھیوری کو دلایل سے ثابت کرتا ہے۔ اُس کے خیال میں 'زن' کے حصول کی خاطر جھگڑا ہابیل اور قابیل کے بیچ نہیں تھا بلکہ یہ ان جرثوموں کی جنگ تھی جو حضرت آدم کے وجود میں شجرِ ممنوعہ کھانے کے سبب دیوانگی اور ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہوئے۔ اس پاگل پن کے حوالے سے بانو قدسیہ کے *persona* نے ایک اور نظریہ بھی پیش کیا ہے جس کا تعلق جنس سے ہے۔ جسے انھوں نے "عشقِ لاحاصل" کا نام دے کر بنارس کے ایک سنیاسی کا قول درج کیا ہے کہ:

> "انسان کی ساری قوت اس کی جنسی طاقت میں پوشیدہ ہے۔ وہ جانوروں اور پرندوں کی طرح محض نسل بڑھانے کو اپنی جنس استعمال نہیں کرتا بلکہ طاقت کے اس مُشکی گھوڑے کو اپنی رانوں میں دبا کر رکھتا ہے۔"(۳۴۱)

جب کہ پروفیسر سہیل، جنسی جنون پر قابو پانے کے لیے یوگا کی ورزشوں کے ساتھ ساتھ قیوم کو کسی نہ کسی صورت جنسی دباؤ کے اخراج کا مشورہ بھی دیتا ہے۔ اسی مشورے کے تحت قیوم، عابدہ سے جنسی تعلقات کو اُستوار کرتا ہے تا کہ وہ دیوانگی سے بچا رہے۔ اس حوالے سے پروفیسر سہیل کے لیکچر کا ایک حصّہ دیکھتے چلیے:

> "اگر مرد جسمانی سنجوگ کے وقت اپنے اوپر مکمل کنٹرول رکھے تو وہ عورت کی شکتی کو اپنے اندر جذب کر سکتا ہے۔۔۔ کاسنی رنگ سے عورت کی جنسی حسیات بیدار ہوتی ہیں۔ سُرخ رنگ سے مرد کی حسیات کو اُبھارا جا سکتا ہے۔ گوشت، مچھلی، شراب، کچا اناج جسمانی قوت بڑھانے کے لیے ہیں۔"(۳۴۲)

یہی وجہ ہے کہ پروفیسر سہیل کے کردار کے حوالے سے راجہ گدھ کا مطالعہ کرتے وقت قاری کو بار بار یہ احساس ہوتا ہے کہ ناول کسی جہاں دیدہ مرد ادیب کا لکھا ہوا ہے۔ ناول کے کچھ مقامات پر تو بے باکانہ تحریر کا انداز خالصتاً مردانہ ہے۔ بالخصوص جب قیوم، بازارِ حسن میں واقع امتل کے کوٹھے پر شب بسری کرتا ہے تو چکلے کے چوباروں، تاریک راہداریوں اور جسم فروش طوائفوں کے مختلف طبقوں کی تفصیلات اس شک کو تقویت پہنچاتی ہیں۔ بہ ظاہر یہ قیوم اور سیمی کی کہانی ہے، لیکن انسانی فطرت اس ناول کا مرکز و محور ہے۔ ناول میں جس کی ایک مثال قیوم کا باپ بھی ہے جو قیوم کی ماں کی وفات کے بعد، اپنے غیر آباد گاؤں کو چھوڑنے کے لیے راضی نہیں ہوتا۔ اس مقام پر ناول نگار نے ایک ایسے کچلے ہوئے انسان کی فطرت نگاری کی ہے جو ہوس کا غلام بن کر لاشعوری سطح پر پلنے والی منفی طاقتوں کے سامنے گھٹنے ٹیک کر نفسانی خواہشات کی تکمیل و تسکین کے عمل کو نبھاتے نبھاتے اس کا ابدی غلام بن چکا ہے۔ اس سے بخوبی یہ اندازہ تو ہو جاتا ہے کہ انسان اور جانور کی فطرت میں مطابقت (*adaptability*) ضرور ہے مگر ان میں موافقت (*adjustability*) کب پیدا ہوتی ہے یہ سوال اہم ہے۔ ناول میں قیوم کی ذات کو اسی موافقت کی مثال ثابت کرنے کے لیے بانو قدسیہ نے علم نفسیات کی دقیق اصطلاحات سے بچ کر خالصتاً انسانی افعال و اعمال سے مطابقت رکھنے والا اسلوب تراشا ہے جس کا جواب نہیں۔ جب کہ نسوانی فطرت نگاری کے حوالے سے اہم کردار امتل کا ہے، جس کا تعلق 'ہیرا منڈی' لاہور سے ہے اور ریڈیو پر گاتی ہے۔ اب عمر ڈھل جانے کی وجہ سے ریڈیو پر اس کو پروگرام ملنے بند ہو گئے ہیں تو اس کی جگہ نوجوان اور خوبصورت لڑکیوں نے لے لی ہے۔ قیوم اپنی داشتہ سیمی کی

وفات کے بعد اسی امتل کے نزدیک آ جاتا ہے۔ امتل کی گزشتہ زندگی، اس کے جوبن اور زوال کو بانو قدسیہ نے جس پُر اثر علامتی اسلوب میں بیان کیا ہے، اس کی مثال دیکھیے:

''امتل بہت زیادہ جی چکی تھی۔ ان گنت لوگوں سے ملی تھی۔ اس کے تمام کنارے، مینارے، رنگ روشن منقش پھول بُوٹے ختم ہو چکے تھے۔ لیکن اس قدر استعمال شدہ ہونے پر بھی اس میں ایک حُزن اور خوبصورتی ایسی پیدا ہو گئی تھی جو پُرانے کھنڈروں میں ہوتی ہے۔ ایک طرح سے وہ بجھا ہوا سگریٹ تھی۔'' (۳۴۳)

ناول کے آخر میں امتل کا بیٹا، جو ابنارمل ہے، کسی فوری جذبے کے زیر اثر اپنی ماں کو قتل کر دیتا ہے، اور اس طرح امتل کی وہ دعا قبول ہو جاتی ہے، جو ایک طرح کی پیش بینی بھی تھی:

''اور تم نے کیا دُعا مانگی ہے امتل؟ بس یہی۔ یہی سر جی زندگی تو کسی پیار والے کے ساتھ گذری نہیں۔ اب موت تو کسی پیارے کے ہاتھوں آئے... موت تو حلال ہو، میری۔'' (۳۴۴)

اس ناول کا ایک حصہ تو قیوم، سیمی، آفتاب اور ڈاکٹر سہیل کے علامتی ماڈل کرداروں پر مشتمل ہے اور دوسرا حصّہ (جیسا کہ اوپر بیان ہوا) جنگل کے پس منظر میں ایک تمثیل ہے، جس میں مردہ خور گدھ، علامتی کٹہرے میں کھڑے ہیں۔ بقول اسلوب احمد انصاری:

''حلام و حرام پر تواتر اور تسلسل کے ساتھ گفتگو، کنڈالنی اور شِو اور شکتی کے ملاپ پر فلسفہ طرازی، جدید سائنسی اقدامات پر قیاس آرائی اور مردہ روحوں سے ملاقات کے امکان (جو بڑی *fantastic* سی شے معلوم ہوتی ہے) یہ سب التزام و اہتمام بہت ہی مخل کرنے والا یعنی *intrusive* عنصر معلوم ہوتا ہے۔ مصنفہ نے ان سب کے لیے ایلیٹ کی اصطلاح میں کوئی قابل قبول *objective correlative* فراہم نہیں کیا ہے جو ناول کے عمل سے اندرونی علاقہ رکھتا ہو۔ تصوراتی ڈھانچے کا لسانیاتی ڈھانچے میں ادغام اور انضمام بہت اہم اور ضروری شے ہے اور اس کی اس ناول میں افسوسناک کمی محسوس ہوتی ہے۔'' (۳۴۵)

یاد رہے کہ پرندوں کی مجلس آرائی کی ایک ایسی ہی تمثیل فریدالدین عطار کی مثنوی ''منطق الطیر'' ہے۔ جس میں پرندوں کے ذریعے انسانی اعمال و افعال اور انسانی برتاؤ کے مدوجزر کو سامنے لایا گیا تھا۔ اس ناول میں بھی ایک تمثیل کی صورت بانو قدسیہ نے پرندوں کی جو محفل سجائی ہے اس میں بھی حرام خوری، حرام کاری، تنگ نظری، کم ظرفی اور بغض وعناد کو زیر بحث لایا گیا ہے اور گدھ کو کسب حرام کی علامت قرار دے کر بانو قدسیہ کے مطابق ہر وہ شخص جس کی روح میں حرام مال پہنچ رہا ہو، چہرے بشرے سے راجہ گدھ بن جاتا ہے اس کی آنکھیں دھنسی ہوئی، چہرہ سبزی مائل پیلا، بال بکھرے ہوئے اور ہڈیاں نمایاں ہوتی ہیں۔ حرام کھانے والا ہزاروں میں پہچانا جاتا ہے۔ یوں تمثیلی اسلوب میں بانو قدسیہ نے کسب حلال اور حرام کے حوالے سے انسانی تناظر میں بڑی صراحت کے ساتھ 'راجہ گدھ' کو قابل نفرت خامیوں کا استعارہ بنا کر پیش کیا ہے۔ 'راجہ گدھ' کا استعارہ استعمال کرنے سے دل میں کراہت کے اس احساس کو شدومد کے ساتھ برانگیختہ کرنا مقصود ہے جو ناجائز طور سے حاصل شدہ اکتسابات سے پیدا ہوتا ہے... 'راجہ گدھ' اس اژدھے کی مانند ہے جو خیر، صداقت اور حسن کی اعلیٰ قدروں کو ہڑپ

کر کے انہیں مٹا دینا چاہتا ہے۔ تمثیلی انداز میں پرندوں کی اس محفل کو سجانے کا ایک مقصد غالباً انسانی اعمال کے محاکے کے لیے ایک طرح کی *distancing* فراہم کرنا ہے جس سے ان کے امکانات اور مضمرات اور زیادہ واضح ہو جائیں۔

یوں 'راجہ گدھ' ایک فکری اور نظریاتی ناول ہے جس کی بیانیہ ہیئت اور تشکیل میں تسلسل کا عنصر ہے اور واقعات اور کیفیات کو روبرو رکھنے کی تدبیر استعمال کی گئی ہے۔ آفتاب، قیوم اور سیمی کے کردار اس کی ہیئت کا ایک اہم جزو ہیں۔ ناول میں اصلاح معاشرہ کے حوالے سے بانو قدسیہ نے اسلوبیاتی سطح پر تمثیل نگاری کے ساتھ بیانیہ ہیئت اور تشکیل ماجرا میں تسلسل برقرار رکھتے ہوئے واقعات اور کیفیات کو پس پردہ رکھنے کی بجائے رُو بہ رُو رکھا ہے۔ جس میں کچھ مشکل مقامات بھی تھے، جنھیں رقم کرنے میں بانو قدسیہ ذرا نہیں جھجکیں۔

ناول میں برتے گئے علامتی اشارے اور کنائے بے محابہ اظہار پر فوقیت رکھتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ اس ناول میں ''راجہ گدھ'' ایک دبیز سماجیاتی استعارہ بن کر سامنے آتا ہے۔

مُستنصر حسین تارڑ ۱۹۹۳ء: بہاؤ، راکھ، قربت مرگ میں محبت، قلعہ جنگی، ڈاکیہ اور جولاہا، خس و خاشاک زمانے، اے غزالِ شب اور منطق الطیر، جدید کا تاریخی، تہذیبی، محققانہ علامتی اسلوب:

مستنصر حسین تارڑ پرندے (''پکھیرو'' کا ترجمہ)، پیار کا پہلا شہر اور چپسی جیسے مختصر علامتی رومانی ناولٹس لکھنے کے بعد ۱۹۹۳ء میں ناول بہاؤ لکھ کر بطور ناول نگار سامنے آئے اور اسی تسلسل میں ان کے مزید سات ناول: راکھ (۱۹۹۷ء)، قربت مرگ میں محبت (۲۰۰۱ء)، قلعہ جنگی (۲۰۰۲ء)، ڈاکیہ اور جولاہا (۲۰۰۵ء)، خس و خاشاک زمانے (۲۰۱۰ء)، اے غزالِ شب (۲۰۱۳ء) اور منطق الطیر، جدید (۲۰۱۹ء) سامنے آئے۔

ابتدائی تین ناول: بہاؤ، راکھ اور قربت مرگ میں محبت کے پلاٹ، کردار اور منظر نامے مختلف ہونے کے باوجود ناول کی بُنت (پیٹرن) یکساں ہے اور یہ بات خود مستنصر حسین تارڑ نے بھی محمد سلیم فواد کندی سے ایک انٹرویو کے دوران تسلیم کی ہے۔[۳۴۶] جب کہ ان کے ہر ناول کا اسلوب موضوعاتی حوالے سے مختلف ہوتا چلا گیا ہے۔ یوں ان کے یہ تین ابتدائی ناول بُنت (پیٹرن) کی سطح پر ایک طرح کی ٹیٹرا لوجی ہے، لیکن اگر انھیں الگ الگ کر کے پڑھا جائے تو (خواہ ناول کا معیار کم یا زیادہ بھی ہو) تینوں اپنے اپنے طور پر الگ ناول کا تاثر رکھتے ہیں۔ یہ بھی طے ہے کہ بنت اور اسلوبیاتی سطح پر ان ناولوں میں ابہام قطعاً نہیں، جس کی بنیادی وجہ ناول نگار کا ٹارگٹ کتاب کو ''بیسٹ سیلر'' بنائے رکھنا ہے۔

ناول: بہاؤ (۱۹۹۳ء) ایک سماج کو فوکس کر کے بود و نابود کا قصہ بیان کرتا ہے۔ ہزاروں برس قبل کی ایک مدفون بستی (موئن جو دڑو) اور اس کے باسیوں کا یہ ماجرا تغیر و تبدل اور ارتقاء کے کائناتی ازلی و ابدی اصولوں کے ساتھ ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہ اُس دور کی کہانی ہے جب تہذیب و تمدن کی تشکیل نہیں ہوئی تھی۔ انسانی سماج ان گھڑ یا غیر مرتّب حالت میں تھا۔ افراد کی بود و باش جبلی خواہشوں کے زیر اثر تھی۔ ایک سماج رُخ بدلتے دریا کی بے مہری کے سبب معدومیت کی طرف بڑھتا ہے، جب کہ اس کے مقابل ایک سماج ابھرتا اور استحکام پاتا دکھائی دیتا ہے۔ تاہم فطرت کا اصول ہے کہ کوئی

بھی سماج محض خارجی عناصر کی وجہ سے معدوم نہیں ہوتا، جب اس میں داخلی سطح پر بقا کی خواہش عملی جدو جہد سے عاری ہو جاتی ہے تو ایسا ہوتا ہے۔

ڈاکٹر ممتاز احمد خان لکھتے ہیں:

''برصغیر کی قدیم تاریخ کے زمانی حوالے عمرانیات کے شائقین کے پاس محفوظ ہیں، ایک ایسے علم کے خزانے کے طور پر جس میں محدود طبقے کو دلچسپی ہوتی ہے، لیکن یہی علم فکشن میں ڈھل کر اپنی وسعت میں ایک قابل ذکر تحریر بن جاتا ہے۔''
(۳۴۷)

اس حوالے سے لکھا گیا تارڑ کا ناول :بہاؤ ہمیں ہزاروں سال پرانی ایک ایسی بستی (موئن جودڑو) کا احوال بتاتا ہے، جو سندھ کے دریائے گھاگرا کے کنارے واقع تھی اور آہستہ آہستہ غیر آباد ہوتی جا رہی تھی۔ ناول میں تارڑ نے ہزاروں سال پہلے کے دو کرداروں پُورن اور ورچن کے حوالے سے ہزار ہا سال پرانی انسانی فطرت کو موضوع بنایا ہے۔ پورن، جو''موئن جودڑو'' سے تعلق رکھتا ہے ورچن سے کہتا ہے:

''ورچن تمہارے جسموں میں آلکس ہے اور تمہاری آنکھوں میں نیند ہے اور تمہارے دریا سست ہو چکے ہیں۔ کوئی بھی زمین کا پُتر نہیں ہوتا۔ نرا اس زمین پر پیدا ہونے سے وہ تمہاری نہیں ہو جاتی جب تک کہ تم اس کی خدمت نہ کرو۔ اس کی چاکری نہ کرو۔''(۳۴۸)

ورچن، رفتہ رفتہ معدوم ہوتی ہوئی قدیمی بستی کا ایک ایسا فرد ہے جسے احساس ہے کہ وہ کمتر ہے، جسے 'موئن جودڑو' کے ترقی یافتہ باسی نفرت کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ وہ پہاڑوں سے اُترتے ہیں اور سندھو دیش کے میدانوں میں آ کر کالی دھات کے اوزاروں سے اُن کے سروں میں دراڑیں ڈالتے اور اُن کی عورتیں اُٹھا لے جاتے ہیں۔ بستی کو اجاڑتے ہیں۔ لیکن مدِ مقابل باہمت نہیں، جو حملہ آور کا ہاتھ مروڑ سکے۔ پُورن، 'موئن جودڑو' کے ترقی یافتہ معاشرے کے ان گنے چنے افراد ہی میں سے ایک ہے جو چاہتا ہے کہ بھائی چارے کی بنیاد پر ورچن کی بستی جو زوال کا شکار ہے اور اس کی ترقی یافتہ بستی ایک ہو جائے۔ لیکن پورن جیسے بے ہمت افراد مرتی اور سسکتی ہوئی قوم میں نئی روح نہیں پھونک سکتے۔ ناول میں انسان کی فطرت دکھائی گئی ہے کہ کیسے ایک فرد تہذیب یافتہ معاشرے کا حصّہ بننا چاہتا ہے۔ یعنی فطرت انسانی کے کچھ پہلوؤں کو کلی طور پر دبایا تو نہیں جا سکتا لیکن انھیں کم کر کے بھی تو معاشرے میں جیا جا سکتا ہے۔ اس حوالے سے ناول کا ایک کردار ڈورگا، پگلی سے کہتا ہے:

''میں جھکا ہوا بندہ ہوں پر یہ جھکاؤ میرا اپنا نہیں بلکہ اس زور کا ہے جو برسوں سے میرے جثے پر بچھو کی طرح سوار تھا۔ پر میں خود جھکتا ہوں تو نرا تیرے سامنے کہ تو نے مجھے گھر کا سواد چکھایا۔ مجھے وہ کچھ دیا جو بے انت برسوں پہلے کبھی میرے ایسے بندوں کے پاس ہوا کرتا تھا۔ ایک آسرا اور بال بچے اور چولہے پر ہانڈی اور پھر یہ سب کچھ مجھ سے چھن گیا اور مجھے جنور بنا دیا گیا میں سیدھا آسمان کو دیکھتا تھا پر مجھے جھکا دیا گیا۔ تو پھر یہ ہے کہ میں پھر سے سیدھا ہونا چاہتا ہوں۔''(۳۴۹)

پریشان ہو کر ایک مقام پر ڈورگا، ورچن سے کہتا ہے:

''تم جانتے ہو کہ بھٹّے کی چاردیواری کو کچھ پتہ نہ تھا کہ ہم جو اتنی ڈھیر ساری اینٹیں پکاتے ہیں تو وہ کہاں جاتی ہیں اور ان

سے کیا بنتا ہے اور جب میں اس چار دیواری سے باہر نکلا تو میں نے پہلی مرتبہ وہ دیواریں اور حویلیاں اور کنک کے گودام دیکھے جو میری بنائی اور پکائی ہوئی اینٹوں سے بنے تھے اور ان میں لوگ اور تھے جو رہتے تھے۔ ایسے لوگ جو کبھی بھٹّے کے اندر نہیں گئے تھے اور انھیں پتہ نہ تھا کہ ایک اینٹ بنانے میں اور پکانے میں کتنا پسینہ بہتا ہے اور کتنا مونہہ خشک ہوتا ہے اور کتنا جثہ جھلستا ہے۔''(۳۵۰)

ڈورگا کے ان الفاظ میں کتنی حسرتیں پنہاں ہیں۔ محض صرف حسرتیں ہی نہیں، یہ طبقاتی تفریق سے جُڑے ہوئے استحصالی معاشرے میں ظالم اور مظلوم کی دلدوز کتھا بھی ہے۔ جب فطرت کو نظر انداز کیا جائے تو قدرت خود متحرک ہو کر ظلم و زیادتیوں کا بدلہ لیتی ہے۔ شاید اسی لیے گرد و غبار کے طوفان آنے اور دریاؤں کے دم توڑ جانے کی وجہ سے 'موئن جودڑو' اور 'ہڑپہ' کی آبادیاں ملیا میٹ ہو گئیں۔ ناول میں عورت کی فطرت اس کی سوچ اور مرد کی فطرت ان کے اعمال سے جھلکتی ہے۔ اس حوالے سے ناول کا سب سے منفرد نسوانی کردار پاروشنی کا ہے، جو دھرتی کی علامت ہے۔ اس میں اپنی مٹی سے جڑے رہنے کے جذبے کے علاوہ تخلیق کے درد اور کرب سے گزرنے کا بے پناہ مادہ موجود ہے۔ یہ زندگی کے بہاؤ میں کھوج اور جستجو کی جبلت سے مالا مال کردار ہے۔ پاروشنی اکثر سوچتی ہے:

''ہم سب کہاں ہیں اور کیوں ہیں اور یہ کیا بھید ہے، جو بے انت برسوں سے ہم سب میں جو تھے اور جو ہیں ان میں چلتا رہتا ہے اور وہاں جائے گا جہاں ہم ہوں گے یا نہیں ہوں گے۔''(۳۵۱)

جب اس کا بچہ مر جاتا ہے تو سوچتی ہے: ''اس پر گھاس ڈالوں گی اور اس پر کنک کے دانے تا کہ کچّے انہیں کھا لیں اور تمہیں نہ کھائیں۔''(۳۵۲)

جبکہ سمرو (مرد) کی فطرت میں فن کی تخلیق ہے۔ وہ منکے اور مہریں بناتا ہے اور پاروشنی کو اپنی طرف مائل کر لیتا ہے۔ ورچن کی فطرت میں بے چینی ہے۔ وہ اپنے جامد ماحول سے نکل کر دوسری دنیاؤں کی سیر کرتا ہے اور ماحول کو پرکھ کر ان سے نتائج اخذ کرتا ہے۔ ناول کے دیگر کرداروں میں نندی، گجرو، راچو، مامن دھروا، ناگری، گیرو، چمرو، پگلی (نیز اس کے بچے پنڈو اور سکرا)، کاگری وانگو، چندرو، کواسی، چیوا اور مانا ہنگا نمایاں کردار ہیں۔ جن کے مکالموں کے لیے دراوڑی، پنجابی اور سندھی الفاظ کی آمیزش سے بیانیہ اسلوب وضع کیا گیا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

''جھیل کے پانی کا رُکھوں تک آنا'' دریائی سروٹ سے بنا چھپر''، ''پاروشنی کا اپنے سینے پر کسے ہوئے لیڑے کو ڈھیلا کرنا''، ''بھوکڑ کا خالی آسمان میں چکر لگانا''، ''ورچن کا اپنے آپ کو آناسا سمجھنا''، ''چیتر کا اخیر ہونا''، ''بستی کے وسنیکوں کا کھیت کھودنا''، ''مگھر کے سیت پالے کا پاروشنی میں اترنا''، ''آواچڑھنا''، ''گھانی کا بننا''، ''سمرو کے مہاندرے کا لال ہونا''۔ یہ تو محض چند امثال ہیں۔ پورے ناول میں اس نوع کے سیکڑوں مقامات ہیں۔ بہاؤ کا بیانیہ زیادہ تر واقعات کے بیان پر انحصار کرتا ہے۔ جس میں علامتیت بھی موجود ہے۔ اسی لیے ڈاکٹر رشید امجد کہتے ہیں:

''مستنصر کا مسئلہ صرف اپنی جڑوں کی تلاش نہیں بلکہ اس سارے عمل کی بازیافت سے وہ ایک اہم پیغام دے رہا ہے کہ ہمارا عہد بھی دریائے گھاگرا کے کنارے آباد بستی کی طرح اپنے انجام کی طرف بڑھ رہا ہے، ہم نے بھی اپنے گرد ایک حصار کھینچ لیا

ہے، جہاں تازہ ہوا اور نئے امکانات کا گزر اب خال خال ہی ہے۔،،(۳۵۲)

ناول بہاؤ کہانی کی بنت، کرداروں کی کیفیت، مناظر کی وسعت، بیانیے کی تہ داری اور ابلاغ کی قوت کے اعتبار سے تارڑ کا سب سے اچھا ناول ہے۔ بہاؤ کی کہانی، کردار اور سچویشنز سب کے سب کسی قدر ادق ہیں۔ اسی طرح ناول کا بیانیہ اور اسلوب غور طلب ہے۔ قرأت میں ذہن کو حاضر رکھنا پڑتا ہے۔ اس ناول کے کردار دبیز ہیں جو تارڑ کے ناولوں کے اکثر اکہرے کرداروں سے بہت مختلف ہیں۔ ورچن، سمرو، ڈورگا، پورن، پکلی، نندی، ناگری، مامن دھروا کتنے ہی ایسے کردار ہیں جو آپ کو اپنے مسئلے میں الجھا لیتے ہیں اور پاروشنی تو خیر ایسا کردار ہے جو تادیر حافظے میں زندہ رہنے کی قوت اور جواز رکھتا ہے۔ اس لیے کہ کہانی ایک مستحکم بیانیے کے ساتھ سفر کرتی ہے۔ ناول نگار اپنے قاری کو پکڑے رکھنے کے لیے اس میں مصنوع آرائش کا اہتمام نہیں کرتا۔

ناول نگار کو زبان پر داد دی جانی چاہیے، لیکن کسی ناول کی پرکھ کا سب سے اہم معیار زبان نہیں ہوتی۔ بہاؤ کو تارڑ کی تحقیق اور زبان سازی بڑا نہیں بناتی۔ تغیر و ارتقا کے عوامل اور قوتوں کو جس طرح زبان دی گئی ہے، اس کے لیے ناول نگار کی ستائش ہونی چاہیے اور اس انوکھے اسلوب پر داد، جس کے ذریعے زوال آمادہ سماج کے کردار ورچن کی سائیکی کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ وہ بیک وقت فرد اور سماج دونوں کی شخصیت کو سمجھنے کا عدسہ بن گیا ہے۔

تارڑ کے دوسرے ناول :راکھ (۱۹۹۷ء) میں عصری تناظر ہمارے سامنے آتا ہے۔ خود ہمارا اپنا پاکستانی معاشرہ۔ ناول میں ٹائم فریم کا واضح تعین تو نہیں کیا جا سکتا، البتہ بعض متنی حوالوں کی وجہ سے یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ قیام پاکستان کے فوری بعد سے نوے کی دہائی کے وسط تک کا زمانی تناظر اس ناول میں موجود ہے۔ یوں ہماری قومی زندگی کے سماجی، تہذیبی اور سیاسی واقعات کو ناول میں سمویا گیا ہے۔ کہانی میں حقیقت کا رنگ بھرنے کے لیے ۱۹۶۵ء اور ۱۹۷۱ء کی جنگ، بھٹو، یحییٰ خان اور سابقہ مشرقی پاکستان جیسے حوالوں سے کام لیا گیا ہے۔ اسی طرح سعادت حسن منٹو، شاہ عالمی، لکشمی مینشن (لاہور) کے حوالے اس ناول کی دنیا کو حقیقت سے ماخوذ یا مربوط رکھنے کا تاثر دیتے ہیں۔ مصنف کے پیش نظر تاریخ و تہذیب کے سوالات ہیں، مثلاً فرد کی انفرادی اور اجتماعی شناخت کا مسئلہ، افراد کے مابین رونما ہوتی مغائرت، اصل کی جستجو، قدروں کا انہدام، مال و زر کی فوقیت وغیرہ۔ تاہم یہ مسائل اور ان کے پیدا کردہ سوالات کسی مرتب صورت میں ناول میں سامنے نہیں آتے، بلکہ انھیں کرداروں کے رویوں اور سماجی صورت حال میں جا بجا بکھیر دیا گیا ہے، جس سے ناول نگار کا منشا یہ ہے کہ ایک وسیع سماجی دائرے میں انتشار اور ہمہ گیر لایعنیت کو اُجاگر کیا جائے۔ لیکن ایسا ممکن نہ ہو سکا۔ مبین مرزا لکھتے ہیں:

''ناپختہ احساسات اور فکری انتشار کے ملغوبے سے تیار کیا گیا یہ ناول تخلیقی سطح پر ایک ناکام تجربہ ہے۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ ناول نگار نے اس کہانی کی بنت میں رومانی فلموں، معاشرتی ڈراموں، صحافیانہ سیاسی تجزیوں اور ہیجان انگیز موویز کی تکنیک کو ہم آمیز کر کے استعمال کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ چاروں شعبے جو قدر مشترک رکھتے ہیں، وہ ہے کمرشل رائٹنگ۔ کمرشل رائٹنگ کا بنیادی مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ اس میں زیادہ سے زیادہ لوگوں کے لیے دلچسپی کا سامان پایا جائے۔ اگر اس کی کوئی علمی و ادبی سطح ہو سکتی ہے تو وہ بھی ایک عام آدمی کے لیے قابل فہم ہو۔ فکر و نظر کی پختہ کاری کے ساتھ کمرشل رائٹنگ کو

نباہنا آسان کام نہیں ہوتا۔ اس کے لیے کم سے کم اشفاق احمد والی ذہانت، بصیرت اور مہارت درکار ہوتی ہے۔ مستنصر حسین تارڑ نے ناول کو بھی اپنے سفرناموں کی طرح عوام میں مقبول بنانے کی خواہش کو فراموش نہیں کیا۔ نتیجہ یہ کہ انھیں اس ناول کے خام مواد میں کچھ ایسا مسالا ڈالنا پڑا جو ادب کے سنجیدہ قاری کے لیے دل چسپی کا کوئی سامان نہیں رکھتا۔ مثال کے طور پر ناول کے آغاز سے اختتام تک کرداروں کا نیم مزاحیہ رویہ جو گاہے بہ گاہے ہمارے سامنے آتا ہے، وہ کہانی کے بعض سنجیدہ مقامات کے تاثر کو زائل کر کے رکھ دیتا ہے۔ علاوہ ازیں کچھ واقعات اور بعض کرداروں کے حوالے سے کچھ جملے ناول میں متواتر دُہرائے جاتے ہیں جیسے ''چار مرغابیوں کا خوشی سے کوئی تعلق نہیں۔'' یا ''امپوٹنسی کے لیے کوئی وقت مقرر نہیں۔'' یا کہانی میں کالیا کا کردار جس کا تکیہ کلام ایک گالی ہے۔'' (۳۵۴)

ناول را کھ نہ تو خطِ مستقیم میں سفر کرتا ہوا نظر آتا ہے اور نہ ہی اس کی حرکت زمانی دائروں میں نظر آتی ہے۔ اس ناول میں وقت کا کوئی مربوط اور واضح تصور ہمیں نہیں ملتا۔ ماضی، حال اور مستقبل کو اس کہانی کے دائرے میں کہیں الگ نہیں کیا گیا۔ یوں لگتا ہے کہ جو بات یا واقعہ ناول نگار کے علم میں جس وقت آیا یا اسے جب بھی سوجھا، اسے وہیں ٹانک دیا ہے۔ مثال کے طور پر ناول کے دائرۂ کار سے ذوالفقار علی بھٹو کی اس تقریر کا کوئی تعلق نہیں جو خود ان کے لیے انقلاب آفریں ثابت ہوئی تھی۔ منٹو سے ملاقاتوں کا احوال، لکشمی مینشن کا قصّہ، قیام پاکستان کے ہنگامے وغیرہ اس ناول میں جس طرح بیان کیے گئے ہیں وہ ناول کا جزو نہیں بنتے۔ بعض واقعات اور منظر نامے بڑی خوبی سے لکھے گئے ہیں، لیکن جس طرح ایک ماہر مصور رنگوں کی آمیزش سے کرداروں کو ان کی اہمیت اور وقعت کے ساتھ اجاگر کرتا ہے، ایسی کوئی مہارت ہمیں اس ناول میں نظر نہیں آتی۔ لاہور کی سماجی، سیاسی زندگی کو اس ناول میں قدرے بہتر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ لیکن ناول نگار نے لاہور کو اس کے ماضی اور تاریخی تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی جو کوشش کی ہے وہ کامیاب نہیں رہی، البتہ لاہور کا جو نقشہ انھوں نے کھینچا ہے، وہ دل چسپ ہے۔

ناول را کھ میں پاکستان کی تہذیبی اور ثقافتی جڑیں تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ تاہم اس کام کے لیے انھوں نے جو کردار تراشا ہے وہ مسخرہ معلوم ہوتا ہے۔ شراب اور شباب اس کی زندگی کے لوازم ہیں۔ مجرے کرانے اور قبائلی علاقوں میں جا کر ٹوٹے پھوٹے مجسمے تلاش کرنے اور انھیں پاکستان سے باہر لے جا کر فروخت کرنے والا یہ کردار جس کا نام کالیا ہے، ہماری خراب سماجی صورت حال پر تو تبصرہ کرتا ہے لیکن وہ کردار کسی بھی طرح وہ رول ادا کرتا نظر نہیں آتا جو کہ ناول نگار نے اسے سونپا ہے۔

مستنصر حسین تارڑ ناول راکھ کو اپنے پہلے ناول بہاؤ کی توسیع قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں:

''راکھ، بہاؤ کا تسلسل ہے۔ راکھ لکشمی مینشن، شاہ عالمی کی عمارتوں سے اڑی اور ہمارے چہرے ڈھک گئے۔ ابھی اس کو پونچھ بھی نہ سکے تھے کہ مشرقی پاکستان کی راکھ نے پورے چہرے کو چھپا لیا۔ راکھ سمبل ہے تہذیب کے ختم ہونے کا۔'' (۳۵۵)

یہاں ناول را کھ سے کرداروں کے باطن میں جھانکنے کی ایک مثال دیکھتے چلیے:

''لکشمی مینشن جس میں ہر مذہب اور ہر قوم کا فرد پیار اور محبت کے ساتھ رہتا ہے فسادات سے تباہ و برباد ہے۔ لوگ پوچھتے ہیں : بندو رام تم تو ہندو ہو تو پھر ہندوستان کیوں نہیں جاتے اور وہ اپنے تمبا کو کی زردی والے دانتوں کے ساتھ ہنسنے لگتا ہے۔'' (۳۵۶)

ناول راکھ کے چند ایک مقامات بے شک سُنی سنائی پر مبنی ہیں، لیکن بن لکھی تاریخ کے طور پر معمولی سی قطع بُرید کے ساتھ ناول میں محفوظ ہو گئے۔ جیسے ہالی وڈ کی مشہور فلم 'بھوانی جنکشن' *(Bhavani Junction, 1956)* کی لاہور ریلوے اسٹیشن پر شوٹنگ کے حوالے سے نامور اداکارہ ایوا گارڈنر *(Ava Gardner: 1922-1990)* کے حوالے سے کچھ یادیں یا سعادت حسن منٹو کے حوالے سے ناول نگار کی یادیں۔

کیا المیہ ہے کہ فاطمہ، بابوراؤ پٹیل کے ساتھ شادی کر کے 'اُوشا' نام رکھ لیتی ہے لیکن بمبئی کے فسادات میں ان کی شادی کو تسلیم نہیں کیا جاتا اور وہاں سے چلے جانے کو کہا جاتا ہے یوں فاطمہ پہلے 'اوشا' بنی اور پھر از سرِ نو 'فاطمہ' کہلائی۔

یہی کچھ دیکھ کر ریاض صدیقی نے راکھ کو ایک پُر آشوب عہد کے المیہ اور زوال آمادہ تہذیب کا مرثیہ قرار دیا اور مسعود اشعر نے لکھا کہ:

''یہ ہی خوف اور لرزہ خیز ڈر ہے جو پورے ناول پر چھایا ہوا ہے۔ تاریخ نے ہمارے ساتھ کیا کیا ہے اور تاریخ ہمارے ساتھ کیا کر رہی ہے۔'' (۳۵۷)

ریاض صدیقی اور مسعود اشعر تاریخ کے گھاؤ کی بات کر رہے ہیں لیکن تاریخ کا المیہ رقم کرنے کے لیے فعال اور بڑے کردار پیش کرنے پڑتے ہیں جبکہ راکھ میں ہمیں ایک بھی بڑا کردار نظر نہیں آتا۔ تاہم اس سے انکار نہیں کہ ان میں چند ایک کرداروں میں بڑا بننے کی صلاحیت ضرور موجود تھی۔ مثال کے طور پر مشاہد، مروان، برگیتا، شوبھا چاروں کردار ایسے ہیں کہ انھیں صحیح خطوط پر اُبھارا جاتا تو ان میں اپنے اپنے تئیں بڑا ہونے کی گنجائش تھی، لیکن شوبھا کو ناول نگار نے محض دل لبھانیوالا کردار بنایا ہے، جب کہ مروان کو ایک گنجلک اور نفسیاتی مریض کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ جب کہ اس ناول کے بیشتر کرداروں کا سب سے بڑا مسئلہ جنسی بے چینی ہی نظر آتی ہے۔ حد یہ ہے کہ جنسی جبلت کا یہ غلبہ انھیں مریض کے طور پر پیش کر رہا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس ناول میں ہمیں سماجی تاریخ کا شعور کام کرتا دکھائی نہیں دیتا۔ جس کی وجہ سے سیاسی واقعات، سماجی حالات، معاشی صورت حال اور تاریخی حوالوں کے باوجود بڑا ناول نہیں بن پایا۔ ناول کے کرداروں کے سفر میں ہمیں انسانی زندگی کی تلخیاں اور سنگینیاں تو ضرور دکھائی دیتی ہیں، لیکن ان میں وہ قوت نہیں جو انھیں اس سطح پر لا سکے کہ ان کی زندگی کی تلخیاں اور سنگینیاں قاری کو اپنی محسوس ہوں، یہ کام ایک اور طرح بھی ممکن تھا کہ ناول کا اسلوب زوردار ہوتا۔ ایسا بھی نہیں ہو سکا۔ پھر یہ کہ ناول کے پلاٹ کو پوری طرح بامعنی بنانے پر توجہ نہیں دی گئی۔ بہت سے واقعات جیسے گاؤں کا سفر اور ہلکی کا ذکر اضافی ہے۔ نوراں والے حصے فالتو ہیں۔ نازنین اور عارفین کا پورا حصہ مکینیکل سا ہے۔ بیرون ملک مسز حسین کا ملنا ایک اتفاق ہے اور بکوسا پکے کے بیٹے کے قتل کا ناول میں ذکر بے معنی ہے۔ شوبھا، جنرل صاحب کمال' کی بیٹی ہے یہ اتفاق بھی فلمی انداز رکھتا ہے۔ شادی کے بعد برگیتا کا مشاہد کو چھوڑ کر بکوساہ پکے کے پاس چلے جانا ایسا ہی لایعنی عمل ہے جس کو صرف

کردار میں ذرا پیچیدگی پیدا کرنے کے لیے دکھایا گیا ورنہ برگیتا کے کردار میں بکوساہ پکے کے لیے ایسی کوئی گنجائش پہلے دکھائی ہی نہیں گئی تھی۔ افسانہ نگار سمیع آہوجا پر ایران میں ہونے والے ساواک کے تشدد کا ذکر بلا وجہ کیا گیا۔ پھر یہ کہ لاہور کے متعلق کچھ بتاتے ہوئے ناول نگار کا رویہ پیشہ ور گائیڈ جیسا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''ارے یہ تو بالکل لکھنؤ کی طرح ہے۔''

''صرف ایک فرق کے ساتھ عینی آپا۔۔''

''وہ کیا؟'' عینی آپا کی تیوری چڑھ جاتی ہے۔

''لکھنؤ۔ کب کا اجڑ چکا۔ لاہور آباد ہے۔''

عینی آپا شاید ری ایکٹ کرنا چاہتی ہیں، پھر اوپر تنگ بازار کے اوپر آسمان کے ایک مختصر ٹکڑے کو دیکھتی ہیں، ''مے بی یو آر رائٹ۔'' (۳۵۸)

اسی طرح آغا حشر کاشمیری کے مزار کا ذکر بلا سبب ہے:

''مزار پر انوار جناب آغا سید محمد شاہ صاحب المعروف انڈین شیکسپیئر حضرت آغا کاشمیری ۲۸ / اپریل ۱۹۳۵ء۔'' (۳۵۹)

بہاؤ اور راکھ کی ظاہری مماثلتیں شعوری کوشش نظر آتی ہیں۔ دریائے راوی کا پانی ختم ہونے کا اعلان ناول راکھ کا ایک اضافی باب ہے جو اسے جوڑتا ہے بہاؤ کے ساتھ۔ پھر بہاول پور میں جہاں دریائے گھاگرا کے پرانے آثار ہیں، وہاں راکھ کے کرداروں کو بلا وجہ لے جانا بھی اسے بہاؤ کے ساتھ جوڑنے کی کوشش ہے۔ اسی طرح 'مور' جو بہاؤ کا ایک اہم کردار ہے، راکھ میں یوں ہی منہ اٹھائے آجاتا ہے۔ مور تو اتنا غیر ضروری ہے کہ اسے دو دفعہ دکھانے کے بعد بلا وجہ موت کے گھاٹ اتار دیا گیا۔ لگتا ہے ناول نگار کو خود بھی راکھ میں بے معنویت پیدا ہونے کا احساس ہے اور وہ اسے بہاؤ کے ساتھ جوڑ کر اس کی معنویت میں اضافہ کرنا چاہتا ہے۔ یوں راکھ کے بیسیوں صفحے صرف اس تیاری میں لگ جاتے ہیں کہ فلیش بیک میں جانا کب مناسب ہوگا۔ راکھ میں مکالمے قصے کو آگے بڑھاتے ہیں۔ مکالموں کی وجہ سے ہی راکھ میں دلچسپی زیادہ ہے اور اسے پڑھنا بھی آسان ہے لیکن یہاں منظر کے منظر فالتو مل جائیں گے۔ جملے کے جملے محض اس لیے ہیں کہ نثر میں غنائی آہنگ پیدا ہو، لیکن ناول نگار اس میں ناکام ہی رہتا ہے۔

ناول قربت مرگ میں محبت (۲۰۰۱ء) تارڑ کے پہلے دو ناولوں کی نسبت یکسر الگ موضوع اور اسلوب کو پیش کرتا ہے۔ اس ناول کا موضوع محبت کا آفاقی جذبہ ہے اور ناول نگار کا خیال ہے کہ عورت کا ذہن اور اس کے جذبات، علم نفسیات کا ایک لاینحل مسئلہ ہے۔ اس کی اتنی پرتیں اور تہیں ہیں کہ کھوج لگانے پر ہر بار ایک نیا ہی انکشاف ہوتا ہے، تب بھی ایک نئے انکشاف کی گنجائش باقی رہتی ہے۔ ناول کا ہیرو 'خاور'، ہیرو کی روایتی تعریف پر کسی طرح بھی پورا نہیں اُترتا کیوں کہ وہ اس فعالیت اور تحرک سے محروم ہے جو ایک ناول کے ہیرو کی ضرورت ہوتی ہے۔ جب کہ ناول میں 'پکھی' کا کردار دراوڑی نسل کی وہ کڑی ہے، جسے ہزاروں سال کی زندگی کے جبر نے ابھی تبدیل نہیں کیا۔ یوں لگتا ہے جیسے ناول بہاؤ کی پاروشنی دریائے گھاگرا کے خشک ہو جانے کے بعد دریائے سندھ کے پانیوں سے ہوتی ہوئی ناول قربت مرگ میں محبت

میں نمو پذیر ہوگئی۔ جب کہ ناول کے دیگر نسوانی کرداروں میں سے غلافی آنکھوں والی کا کردار فطرت سے قریب تر ہے۔ اپنی محبت کو زندہ رکھنا اور پھر اس کے حصول کے لیے معاشرتی پابندیوں سے خود کو سراسر آزاد کر لینا، اس عورت کے کردار کا انوکھا روپ ہے، جو بظاہر ناممکنات میں سے نہیں۔

ناول قربت مرگ میں محبت مستنصر حسین تارڑ کی 'خودنگری' اور نرگسیت کے بے شمار عکس لیے ہوئے ہے۔ اس ناول میں مستنصر حسین تارڑ کا کردار ''خاور'' نے ادا کیا ہے۔ ناول کا ہیرو ''خاور'' تیزی سے ڈھلتی ہوئی عمر کا شخص ہے، جو ٹیلی ویژن سے وابستہ ہے اور اس کا ادب سے بھی تعلق ہے۔ اس کی کمائی کے یہی دو ذرائع ہیں۔ وہ تیزی سے آنے والے بڑھاپے اور موت سے خوفزدہ ہے۔ ملاحظہ کیجئے ناول سے چند اقتباسات:

(i) ''...ڈاکٹر طاہر درست ہی کہتا تھا: تمہیں اپنے بدنی زوال سے سمجھوتہ کر لینا چاہیے... یو ہیو ٹو لو وِد اِٹ!''(۳۶۰)

(ii) ''میں اتنا بھی بوڑھا نہیں کہ باہر سونے سے بدن اکڑ جائے...''اس کے لہجے میں تلخی تھی۔''(۳۶۱)

یوں تو خاور بہ طور ڈرامہ نگار ٹیلی ویژن پر جلوہ گر نہیں ہوتا، مگر ناول کی ایک ہیروئن ''غلافی آنکھوں والی'' ناول کے ہیرو ''خاور'' کو ٹی وی اسکرین پر دیکھ کر اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ جو ہو نہ ہو 'یونانی ، یونانی' سا ناول نگار مستنصر حسین تارڑ ہی ہے۔ یہ بھی مصنف کی خودنگاری کا ایک پہلو ہے۔ ناول میں مصنف کی نرگسیت ملاحظہ ہو:

''میرے بچے بھی جانتے ہیں کہ ٹیلی ویژن پر تمہارا کوئی پروگرام چل رہا ہو تو ممی کیسے اس کے ساتھ جُڑ کر بیٹھ جاتی ہیں... چپک جاتی ہیں... وہ اکثر مجھے چھیڑتے ہیں اور میں جواب میں انہیں ڈانٹ دیتی ہوں۔''(۳۶۲)

پھر یہ کہ اس ناول کے مطالعے کے دوران جگہ جگہ احساس ہوتا ہے کہ مستنصر حسین تارڑ اپنے ہی ناول بہاؤ کے اثر سے نہیں نکل سکے۔ بہاؤ کے زیر اثر قربت مرگ میں محبت میں لکھا گیا ہے:

(i) ''یہ اونچی ناک والے جدھر دیکھتے تھے... ہڑپہ یا موہنجو کو جدھر دیکھتے تھے اسے کھنڈر کر دیتے تھے۔''(۳۶۳)

(ii) ''ہزاروں برس پیشتر جانے وہ کس سرسوتی کے کناروں پر آباد تھے جس کے سوکھنے پر... وہ ادھر آ نکلے تھے... اونچی ناک والوں کی نظر بد سے بچ کر...''(۳۶۴)

اس ناول میں بہاؤ کے ''مامن ماسا'' کی عمر ہزاروں برس کی ہو جاتی ہے اور وہ دریائے سندھ کے کنارے آباد دورِ حاضر کے غریب ملاحوں کا روحانی پیشوا بن کر دوبارہ قربت مرگ میں محبت میں آ کھڑا ہوتا ہے اور بہاؤ کی پاروشنی، پکھی کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے:

(i) ''تو ہمارا ایک بڑا ہے مہانوں کا... اس کو سب مامن ماسا بولتے ہیں... پتلا چھمک ہے، بہت وڈیرا ہے پر ابھی تک جھکا نہیں ہے... وہ کہتا ہے کہ ہم سدا سے سندھ کے باسی نہیں ہیں... بوٹی زیادہ پی لیتا ہے ناں مامن ماسا تو ایسی باتیں کرتا ہے۔''(۳۶۵)

(ii) ''لیکن سرسوتی کی پاروشنی اب سندھ کے کناروں پر آ کر بس چکی تھی...''(۳۶۶)

اسی طرح ناول راکھ کی دبی چنگاریاں بھی کہیں کہیں اپنی جھلک دکھاتی ہیں:

''اس لیے کہ کسی ایک مرغابی کا خوشی سے کوئی تعلق نہیں۔''(۳۶۷)

واضح رہے کہ راکھ کے ان مکالموں کا قربت مرگ میں محبت کی کہانی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ جبکہ بہاؤ (قدیم ترین تاریخ) اور راکھ (۱۹۴۷ء کے فسادات کے پس منظر سے اُٹھائی گئی کہانی) کو قربت مرگ میں محبت (دورِجدید) کے ساتھ گڈ مڈ کر دیا گیا ہے۔

مستنصر حسین تارڑ تصوف کی تاریخ سے کلی طور پر نابلد دکھائی دیتے ہیں۔ قربت مرگ میں محبت کی ہیروئن عابدہ سومرو جو خالصتاً انگلش میڈیم کانونٹ کی تعلیم یافتہ ہے، حسین بن منصور حلاج کا ذکر ''سرمد'' کہہ کر کرتی ہے اور فارسی کے اشعار پڑھتی ہی نہیں، فارسی فر فر بولتی بھی ہے۔ منصور حلاّج کی عرفیت، لقب، یا خطاب ''سرمد'' نہ تھا اور ''انا الحق'' کا نعرہ اسی نے لگایا تھا، یہ تصوف کی کتب سے ثابت ہے۔ اس فاش غلطی سے متعلق ناول سے دو، ایک اقتباس دیکھیے:

(i) ''تو ہماری ذات آپ سے الگ تو نہیں ہے سائیں.. من تُو شُدی والا معاملہ ہے ... تو من شدی کا انحصار آپ کی نظر کرم پر ہے...''(۳۶۸)

(ii) ''آنکھیں بچھائے منتظر ہیں سائیں... سرمد کی طرح...''

''سرمد؟''

''ہاں سائیں... وہ بھی انا الحق کہتا تھا... اور ہم بھی یہی کہتے ہیں...

آنکس کہ ترا کارِ جہانبانی داد

مارا ہم اسباب پریشانی داد

بخشا نہ لباس ہر کرا عیب داد

بے عیباں را لباسِ عریانی داد

''اس کا لہجہ اہلِ فارس کی مانند تھا۔''(۳۶۹)

مقام حیرت ہے کہ ناول کے ہیرو ''خاور'' نے اس کے فارسی زبان کے علم اور لہجہ اہل فارس کی طرح ہونے پر کسی حیرت کا اظہار نہ کیا۔ مستنصر حسین تارڑ کی آپ بیتی کے عناصر کو سمیٹے اس ناول کا سادہ بیانیہ اکثر کمرشل ناولوں کے لیے انتہائی سازگار ہوتا ہے اور یہی سادہ بیانیہ کتاب کو 'بیسٹ سیلر' بناتا ہے۔

مستنصر حسین تارڑ کے ناول قلعہ جنگی (۲۰۰۲ء) میں افغانستان کو بیک ڈراپ بنایا گیا ہے۔ وہ افغانستان، جس کے مدرسوں کے طلبہ و اساتذہ نے میدانِ جنگ کا رُخ کیا تو ایسی دادِ شجاعت دی کہ دنیا کی دوسری بڑی طاقت سوویت یونین کو گھٹنے ٹیکنے پر مجبور کر دیا۔ اس ناول میں واضح نشانات کے ساتھ زمانی دورانیے کا تعین تو نہیں کیا گیا ہے، لیکن جغرافیائی، سیاسی اور سماجی حوالے بتاتے ہیں کہ طالبان کے عروج و زوال کا زمانہ اس کہانی میں پیش نظر رکھا گیا ہے، یعنی وہ دور کہ جب پاکستان میں مجاہدین کی ہر ممکن مدد دنیا کی ایک سپر پاور (امریکا) کی طرف سے جاری تھی۔ یہ طالبان کے عروج کا دور تھا۔ اس کے بعد وہ وقت بھی آیا کہ جب مدرسوں کے یہی نوجوان اور ان کے اساتذہ دہشت گرد اور انسانیت کے دشمن قرار پائے اور

اسی امریکا نے اپنے حلیفوں کے تعاون سے افغانستان کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ مستنصر حسین تارڑ نے اس ناول میں تہذیبی سطح پر تو ان مسائل کو نہیں دیکھا البتہ سماجی اور معاشی صورت حال کے پس منظر میں افغانستان کے اس تاریخی المیے کو فوکس کیا ہے جو عصری تناظر میں اس کی ثقافتی پامالی اور انسانی زندگی کی درماندگی کا نقشہ ابھارتا ہے۔ اس کے لیے ناول نگار نے سیاسی حوالے سے محققانہ دوٹوک بیانیہ برتا ہے۔

افغانستان کے شہر مزار شریف کے نزدیک واقعہ انیس ویں صدی کے قلعہ جنگی کے تہ خانے میں بیٹھے اور موت کی راہ دیکھتے ہوئے کچھ لوگ ہیں جو مختلف زمینوں اور گروہوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ کوئی کسی پاکستانی جنرل کا بیٹا ہے، کوئی پنجاب کے دیہات سے آیا ہے، کوئی مزدور ہے اور کوئی عرب مسلمان۔ ان سب کو یہاں تقدیر نے اکٹھا کر دیا ہے۔ وہ تقدیر جواب موت کی صورت میں ان سے آ کر ملے گی۔ بے بسی کے اس اندوہ ناک مرحلے پر یہ لوگ وقت سے آنکھیں چرانے کے لیے اِک دوجے سے اپنا ماجرا بیان کر رہے ہیں۔ یہ منظر ذہن میں قصہ چہار درویش کو تازہ کرتا ہے۔ جب ذہن درویشوں کے اس قصے کی طرف جاتا ہے تو ازخود ایک توقع پیدا ہو جاتی ہے کہ اب یہاں بھی زندگی کے نچوڑ وقیع تجربات اور انسانی احساس کی تہ در تہ معنویت کو سمجھنے کی صورت پیدا ہوگی، لیکن افسوس کہ یہاں صرف موت کا خوف ہی ملتا ہے اور کچھ نہیں۔ ناول کا بیانیہ *sentimental* اور ازحد جذباتی سیاسی حوالوں سے غیر ضروری طور پر آلودہ ہے، جو کسی بڑی حقیقت کی طرف لے کر آگے نہیں بڑھتا اور مصنف کی نکتہ آفرینی کا درجہ صحافتی رپورٹنگ سے اوپر نہیں اٹھتا۔ صرف پاکستانی فوج کے ایک راشی جنرل اور دیہی پنجاب کے تمسخر اُڑانے تک پہنچتا ہے اور وہ بھی کسی گہرائی کے بغیر۔ افغانستان کے مدرسوں کے طلبہ کا مجاہدین سے دہشت گردی تک کا سفر بھی سیاسی وصحافتی بیانیے کا ملغوبہ معلوم ہوتا ہے۔

ناول ڈاکیا اور جولاہا (۲۰۰۵ء) کی نتالیہ جو کانونٹ کی پڑھی ہوئی ہے لیکن وہ چپ چاپ ایسے شخص کی ڈولی میں بیٹھ جاتی ہے، جس سے واقف تک نہیں۔ اس ناول کا دوسرا اہم کردار شباہت کا ہے۔ اس کا ہاتھیوں سے والہانہ عشق اور ہر چیز کو سونگھ کر فیصلہ کرنے کی حِس اس کے 'سانسی' ہونے کی علامت ہے۔ ناول میں انسان اور اس کی جبلت کا باہمی تعلق اور پھر اگلی نسلوں تک اس کی منتقلی اسی کردار کے وسیلے سے دکھائی گئی ہے۔ لیکن ناول ڈاکیا اور جولاہا بڑے سماجی سکوپ، وسیع زمانی تناظر یا عمیق تہذیبی مسائل کا ناول نہیں۔

تارڑ کے پہلے ناول بہاؤ کے تقابل میں تو یہ ناول خاصا ہلکا محسوس ہوتا ہے۔ موضوع کے حوالے سے بھی اور اسلوبیاتی سطح پر بھی۔ دیہی زندگی کا منظر نامہ پیش کرتے ہوئے ڈاکیا، جولاہا، دینے تیلی، نورے ماچھی اور نتالیہ جیسے کرداروں کے ذریعے تو یہ ناول غلام الثقلین نقوی کے میرا گاؤں کی سطح کو بھی نہیں چھُو سکا۔

ڈاکیا اور جولاہا کا بیانیہ بھی اس کے کرداروں اور ان کی صورت حال کی طرح سادہ نظر آتا ہے اس میں کچھ بھی ایسا نہیں کہ زیر بحث لایا جا سکے۔

ناول :خس و خاشاک زمانے (۲۰۱۰ء) میں مذہب وتہذیب کی اثر آفرینی اور انسانی فطرت میں پوشیدہ گروہی اور نسلی رویوں کی کشاکش کو موضوع بنایا گیا ہے۔ کرداروں کی رنگارنگی، زمانوں کا اُلٹ پھیر، تدبیر، تقدیر یہ سب

کیا ہے؟ وسیع دائرے میں کس طرح ظاہر ہوتا ہے، فرد پر کسی شے کا کیا اور کتنا اثر ہوتا ہے اور سماج کے دائرے میں ان اثرات کی نوعیت کیا ہے اور کس طرح ظہور کرتی ہے؟ ان سوالوں کو مقامی حوالوں سے لے کر بین الاقوامی سطح تک وسیع زمانی سیاق میں ابھارنے کی ایک ناکام کوشش ہے۔ پھر اگر یہ سوالات ہی مطابقت رکھنے والے اسلوب میں اٹھا دیئے جاتے تو بھی یہ ناول زیر بحث لایا جا سکتا تھا۔لیکن ایسا نہیں ہوا۔

ضیاء دور میں لاہور کے موچی دروازے پر سر عام کوڑے مارے گئے۔ اس کا ردعمل اس ناول میں اسی طرح کے کوڑے برسانے والے اسلوب میں ضرور داد طلب ہے:

''اگر چہ وہ کب کا آسمانوں سے آسمانوں پر اٹھا لیا گیا تھا۔۔فیصل مسجد کے پہلو میں زبردستی دفن شدہ اس کی بتیسی کی پُوجا کرنے والے لوگ اب نہایت قلیل ہو گئے تھے۔۔لیکن اس کے باوجود اس ملک پر اُس کے سائے لمبے ہوتے جا رہے تھے۔۔۔اور ان سے فرار ممکن نہ تھا۔۔۔اس نے فوج، بیوروکریسی، سیاست اور مدرسوں میں جو بوٹے لگائے تھے وہ ماشاءاللہ سے اب تناور شجر بنتے جا رہے تھے اور ان کا ہر پتہ زہر اُگلتا جان لیوا ہو رہا تھا۔۔۔وہ اب بھی آسمانوں سے راج کرتا تھا اور اس کا سایہ ایک بے مثل سرزمین کو سیاہ کرتا تھا۔۔'' (۳۷۰)

ناول میں افغانستان اور عراق پر امریکی حملوں کو مرکز توجہ بناتے ہوئے تارڑ نے *tangential narrative* کا انداز اپنایا ہے۔ اور اس ناول کے اسلوب میں علمی و ادبی تصانیف کے *intertextual* حوالے بھی ملتے ہیں۔ 11 / 9 کے سانحہ کی فکر انگیز جھلکیوں میں سے ایک *image* ورلڈ ٹریڈ سنٹر کے شمالی ٹاور سے گرتے ہوئے ایک شخص کی تصویر تھی جو ایسوسی ایٹڈ پریش کے فوٹو گرافر رچرڈ ڈریو (*Richard Drew*) نے بنائی جسے ڈان ڈی للو (*Don De Lillo*) کے ناول فالنگ مین (*Falling Man*) نے امر کر دیا۔ تارڑ نے بھی اُسی گرتے ہوئے آدمی کی کہانی کو ڈرامائی انداز میں استعمال کیا۔ انعام اللہ اس گرتے آدمی سے بچنے کے لیے گاڑی کو تیز کر لیتا ہے مگر وہ اس کی ونڈ سکرین پر آ گرتا ہے۔ اس *intertextual* حوالے کے ذریعے تارڑ نے اپنے ناول کو 11 / 9 سے جوڑ لیا۔

یوں بعض مقامات پر خس و خاشاک زمانے کا بیانیہ طویل اور پیچیدہ ہے جس کی وجہ سے قاری کو خاصی توجہ سے مطالعہ کرنا پڑتا ہے۔ تارڑ نے یہ پیچیدہ جال بننے کے لیے کئی ایک اسلوبیاتی طریقہ ہائے کار (*literary devices*) سے مدد لی ہے۔ جیسے جادوئی حقیقت پسندی (*Magical Realism*)، ماورائے فکشن عناصر (*Metafiction*)، بین المتون حوالے (*intertextual references*)، تاریخی مطابقتیں (*allusions*) اور شعور کی رو (*stream of consciousness*) لیکن اس کام میں کلی طور پر ناکام ہی دیکھے گئے۔ اس لیے کہ اپنے اسلوب میں تارڑ ادبی جدیدیت کی تمام خصوصیات بروئے کار نہیں لاتے۔ مثال کے طور پر واحد معتبر اور ہمہ بین راوی کو رد کرنے کے بجائے وہ مصنف کے ایک ہمہ جائی (*omnipresent*) نکتہ نظر پر انحصار کرتے ہیں اور اپنا تخلیق کردہ ایک معنی خیز جملہ ''چار مرغابیوں کا خوشی کے ساتھ کوئی تعلق نہیں'' تارڑ نے راکھ میں کم و بیش سترہ (۱۷) اور قربت مرگ میں محبت کی طرح خس و خاشاک زمانے میں کئی بار استعمال کیا ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ اس تکرار کی کیا معنویت ہے۔

ناول اسے غزالِ شب (۲۰۱۳ء) میں سامنے آیا۔ اس ناول میں آئیڈیل کی شکست کے پیدا کردہ احساس کو موضوع بنایا گیا ہے۔ آئیڈیل یا مثالی دنیا کی شکست اور اس کے زیر اثر کردار کی کایا کلپ، بیگانگی کا احساس، لایعنیت یا زندگی سے بیزاری کا احساس نیا موضوع نہیں۔ اس سے پہلے بھی بہت سے ناول نگاروں (از قسم :انیس ناگی، انور سجاد) نے اسے برتا ہے اور وجودیت کے زیر اثر لکھے گئے ان کے ناولوں میں موضوع کی مناسبت سے وضع کئے گئے اسالیب بھی اس ناول کے اسلوب کے مقابلے میں کہیں زیادہ توجہ طلب ہیں۔ اسے غزال شب کے اسلوب میں کچھ نیا پن نہیں۔ محض انیس ناگی اور انور سجاد کی طرز پر بھیڑ چال میں لکھا گیا ناول معلوم ہوتا ہے۔

موضوع کے حوالے سے یہ ناول روس اور اس کے حلیف ملکوں میں سرمایہ دارانہ نظام کی گونج کو پیش کرتا ہے، جس کے کردار سوشلسٹ نظام کی بھول بھلیوں سے نکلنے کے بعد داخلی اور نفسیاتی بحران کا شکار ہو گئے ہیں۔ یہ تمام کردار پاکستانی ہیں۔ ناول میں تارڑ نے *KGB* کے حوالوں کے ساتھ جنرل سمرنوف کو موت سے ہمکنار ہوتے ہوئے دکھایا ہے۔ ناول میں ماسکو اور بڈاپسٹ کے کچھ قابل ذکر علاقوں کے مناظر فطرت کا بیان تارڑ کے اپنے سفر ناموں سے کشید کردہ ہے لیکن یہ ان کی مجبوری تھی۔ اگر وہ پاکستانی کرداروں کو 'سوویت یونین' میں نہ دکھاتے تو یہ ناول محض ایک سوشلسٹ نظام کے انہدام کی دستاویز بن کر رہ جاتا۔ ناول کے مرکزی کردار ظہیر الدین کا باپ شمس الدین مزدور لیڈر ہے، جس نے تعلقات کے زور پر اپنے بیٹے کو ماسکو کی لومبا یونی ورسٹی بھجوایا ہے۔ یاد رہے کہ یہ باپ بیٹا، لاہور کے حقیقی کردار ہیں، جنھیں تارڑ نے ناول میں برتا۔ 'شمس الدین مزدور لیڈر' سے مراد ریلوے یونین کے مشہور لیڈر کامریڈ ابراہیم ہیں اور 'ظہیر الدین' سے مراد ان کا وہ بیٹا ہے جو ماسکو سے پی۔ ایچ ڈی کر کے آیا تو پاکستان میں تادیر اس کی ڈگری تسلیم نہیں کی گئی۔ بالآخر وہ عدالت سے کیس جیت گیا اور پروفیسر ریٹائر ہوا۔

روس میں اس کی شادی گالینا سے ہوئی تھی۔ البتہ ناول میں 'سوویت یونین' کے زوال کے بعد روسی منظر نامے پر سادہ بیانیہ میں پاکستانی کرداروں کی فطرت کی اچھی عکاسی کی گئی ہے۔ مصطفی اسلام جو پنجاب سے وہاں پہنچا، پاکستان میں سُرخوں کی طرح انقلاب کے نعرے لگایا کرتا تھا۔ اُس نے روجا سے شادی کی جو بڈاپسٹ کی خانہ بدوش نسل *(Gypsy)* سے تھی۔ جینا اسی کی بیٹی ہے جو بڑے خوب صورت جپسی گیت گایا کرتی ہے۔ جینا کو اپنے باپ کی جڑوں سے شناسائی کا شوق چرایا تو وہ ایران اور ہندوستان سے ہوتی ہوئی لاہور آ گئی۔ ہندوستان میں ایک فلم ڈائریکٹر اس کی آبرو کے در پے ہوا۔ لاہور میں بھی وہ مختلف لوگوں کے ہاتھوں عزت گنوانے سے بال بال بچی۔ مگر پردیس میں حسین و جمیل لڑکی کو کبھی نہ کبھی اس تجربے سے تو گزرنا ہی پڑتا ہے۔ ایک بار اس کو داؤ دا کبر (آرٹسٹ) کے سامنے برہنہ ہو کر تصویر بھی بنوانا پڑی۔ ناول میں تارڑ کا یہ انکشاف نیا نہیں کہ بڈاپسٹ کی خانہ بدوش نسلوں اور لاہور کے چنگڑوں کا خون ایک ہی ہے۔ ناول میں اس ماجرائی منظر نامے کی نقاب کشائی کے لیے سادہ بیانیہ اسلوب برتا گیا ہے، تاکہ قاری ناول سے جڑا رہے۔ ظہیر الدین، مصطفی اسلام، عارف نقوی اور سردار قالب کے دل کی شکستگی اور ان کا ردعمل فطری ہے۔ مجمل طور پر یہ ناول سرمایہ دارانہ نظام میں جکڑے مادیت پرست انسان کا خوفناک نوحہ ہے۔ اسے غزل شب کے اکثر کردار تشکیک اور خواب کے بھنور میں ڈوبے ہوئے ہیں جس کے لیے تاثراتی اسلوب برتا گیا ہے۔

اسے غزال شب میں پنجاب کی ثقافت اور سماجی تناظر کو ہی بنیاد بنایا گیا ہے اور اس حوالے سے اس ناول کو ''سماجی ساگا'' کہا گیا۔ اس میں نسلوں کی کہانی ہے۔ زبان، ثقافتی مظاہر، موسم، اشجار، کسان، فصلیں، کھلیان، عوام، خواص، جڑوں کی تلاش، انفرادی اور اجتماعی شخصیت لیکن بس وہی شے نہیں ہے جو کسی تخلیقی کام کو زندہ تجربے میں ڈھال دیتی ہے اور ایک نیا اسلوب سامنے آتا ہے۔

نہ اس ناول میں اٹھائے گئے سوالات نئے ہیں نہ ان سوالوں کے جواب۔ اس ناول میں جو چیز نئی ہے وہ ناول کا زمانی سیاق ہے جو بیسویں صدی کی لگ بھگ آٹھ دہائیوں کو محیط ہے۔ اس میں مغربی پنجاب سے لے کر نیویارک تک کا سموپولیٹن سماج کے کردار، مذہبی، ثقافتی، جغرافیائی، معاشی اور جنسی حوالوں کے ساتھ ناول کے بیانیے میں رونما ہوتے ہیں۔ بے شک اس ناول کے لیے تارڑ نے تحقیق کی ہوگی، لیکن فکشن سے ہم ایک ایسے جمالیاتی تجربے کی تشکیل کا مطالبہ کرتے ہیں جو ہمارے احساس کی کیفیت کو بدلنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ ناول کا اسلوب اور اس کا جمالیاتی اظہار اتنا طاقت ور ہونا چاہیے کہ وہ ہمارے احساس کو انکشاف اور فہم کے نئے راستے پر ڈال دے۔ یہاں ایسا نہیں ہوا۔

کمیونزم کی شکست یا آئیڈیلزم کی موت کے پس منظر میں لکھا گیا ناول خوابوں کی شکست کو بیان کرتا ہے۔ سیر و سیّاحت بھی ہے۔ لیکن اسے پڑھنے والے کے تجربے میں ڈھالنے سے ناول نگار قاصر رہا۔ ناول نگار کی توجہ کھیل تماشوں کی طرف مرکوز رہتی ہے اور اسے اس بات کا خیال ہی نہیں رہتا کہ مثالیت پسندوں کے سوالات ہی اور ہوتے ہیں۔ ان کے لیے اپنے آئیڈیل سے بڑی کوئی شے پوری کائنات میں نہیں ہوتی۔ اگر ان کا آئیڈیلزم تہذیبی سطح کا ہو تو ان کے لیے سب سے بڑا سوال یہ ہوتا ہے کہ تہذیبیں کس طرح ایک مرحلے پر سرکشیدہ نظر آتی ہیں اور کس مرحلے پر زوال کا شکار ہو جاتی ہیں۔ آئیڈلز کی شکست دکھانے کے لیے ایک نئے اسلوب کی ضرورت ہوتی ہے، یہ سارا کچھ سادہ بیانیے میں پیش نہیں کیا جا سکتا۔ یہی سوچ کر مستنصر حسین تارڑ نے اس ناول میں نیا اسلوب وضع کرنے کے کچھ تجربات ضرور کیے ہیں۔

مستنصر حسین تارڑ کے تاحال آخری اور آٹھویں ناول :منطق الطیر، جدید (۲۰۱۸ء) کی بنیاد شیخ فرید الدین عطّار (م :اپریل ۱۲۲۱ء) کی ایک فارسی صوفیانہ منظوم حکایت : ''منطق الطیر'' ہے جو اواخر ۱۲ ویں صدی عیسوی کی تصنیف ہے۔ تارڑ نے اُسی تیس پرندوں پر مشتمل ایک کانفرنس کی طرز پر عہدِ جدید کے فکری، سیاسی اور سماجی مسائل پر کئی ایک سوالات اُٹھائے ہیں۔ جب کہ اس سے قبل ''منطق الطیر'' کے ماڈل پر یہ تجربہ بانو قدسیہ اپنے ناول :راجہ گدھ (۱۹۸۱ء) میں کر چکی تھیں۔

یہ ناول فرید الدین عطّار کے نام سے معنون کیا گیا ہے اور ناول کا منظر نامہ جہلم سے بیس میل دُور کا ایک ٹیلہ :ٹِلّہ جوگیاں' ہے، جہاں مغل بادشاہ اکبر نے ناتھ جوگیوں کے لیے ایک تالاب بنوایا تھا۔

ناول کا موضوع انتہائی حسّاس ہے۔ لہٰذا ناول کے بعض مقامات پر تجریدی اسلوب برتا گیا ہے۔ پانی، پرندے اور موت اس ناول کے بنیادی استعارے ہیں۔ جن کے ذریعے برصغیر پاک و ہند کے لوگوں کے اذہان میں اٹھنے والے کئی ایک سوالات سامنے لائے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر ہم کون ہیں اور اپنی سرشت میں کیا ہیں؟ ان سوالات کے جوابات کھوجتے

ہوئے ناول میں دنیا بھر کے پرندے، کرشن مہاراج، گوتم بدھ، پُورن بھگت، ٹلہ جوگیاں کے بالا ناتھ جوگی، بابا گرو نانک، میرابائی، منصور حلاّج اور قرۃ العین طاہرہ لوک دانائی کے استعارے ہیں۔

اس ناول میں باقاعدہ پلاٹ اور آغاز سے اختتام تک متحرک دکھائی دینے والے کردار موجود نہیں البتہ کہیں کہیں سوہنی مہینوال، مرزا صاحباں اور ہیر رانجھا کی جھلک ضرور دکھائی دے جاتی ہے۔

ناول :خس و خاشاک زمانے (۲۰۱۰ء) کی طرز پر منطق الطیر، جدید میں بھی فکری مراجعت اور یادوں کا سلسلہ دکھائی دیتا ہے، لیکن قدرے مختلف انداز میں۔ البتہ پورے ناول میں یہ عقدہ نہیں کھلتا کہ پرندے ٹِلّہ جوگیاں ہی کی طرف کیوں جاتے ہیں، جب کہ اُس کے گرد و نواح میں سیمنٹ فیکٹریوں کی وجہ سے اب تو ٹِلّہ جوگیاں کا تالاب بھی خشک ہو گیا۔ ہاں ناول میں یہ اہم سوال اٹھایا گیا ہے کہ تمام ادیان کا بنیادی فلسفہ کیا ہے اور عشق کیا ہے؟

ناول نگار کا بنیادی مسئلہ مذہب کی انسان دوست شناخت کو متصوفانہ مباحث کی روشنی میں واضح کرنا ہے، جس سے عہدِ موجود میں مذہب کے لیے گنجائش پیدا ہوتی ہے۔ اس حوالے سے تارڑ نے یہودیت، عیسائیت، ہندومت، بُدھ مت، اسلام اور سکھ مت میں موجود تصوف کے آثار کی کھوج کر کے کرداری سطح پر بھرتری ہری، وارث شاہ اور علامہ اقبال کی شاعرانہ مساعی کی اہمیت واضح کرتے ہوئے بال ناتھ جوگی کے ٹِلّہ جوگیاں' کو امن پسند فکر کا جدید مرکز قرار دیا ہے۔

دو سو صفحات پر مشتمل یہ مختصر ناول مجموعی طور پر تمثیلی اسلوب کا حامل ہے۔ بیانیہ واقعات نگاری اس میں نہ ہونے کے برابر ہے۔ اساطیر اور مذہبی روایت کے طویل بیان کے سبب قاری کی ناول پر گرفت کمزور پڑ جاتی ہے۔ جس پر قابو پانے کے لیے ناول نگار نے موسیٰ حسین اور اُس کی بیوی صفورہ کے مابین ہونے والے مکالمات کے ذریعے دقیق فلسفیانہ اور صوفیانہ روایات پر اُن کے یقین اور عدم اطمینان کو مرحلہ وار بیان کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ ناول نگار اس بات پر تاسف کا اظہار کرتا ہے کہ ہم نے عرب و عجم کے افکار کو تو اپنایا لیکن برصغیر ہندوستان کے مقامی افکار کو اس قابل نہیں سمجھا۔

الیاس احمد گدّی ۱۹۹۴ء : فائر ایریا کا کرخت ترقی پسندانہ بیانیہ:

ہندوستان کے معروف افسانہ نگار الیاس احمد گدّی اپنے پہلے ناول فائر ایریا کے ساتھ ۱۹۹۴ء میں سامنے آئے۔ یہ ایک کوئلے کی کان میں کام کرنے والے مردوزن کی کہانی ہے، جسے موضوعی حوالے سے رقم کرنے کے لیے ناول نگار نے کرخت حقیقت نگاری کا ایک ایسا انوکھا اسلوب برتا جو اس سے قبل ترقی پسندانہ فکشن میں دکھائی نہیں دیتا جس کی بنیاد اس ناول میں دکھائے گئے ''کول فیلڈ'' (کوئلے کی کان) کا ماحول، طرزِ زیست اور کردار ہیں۔ یہ ناول کے عام قاری کے لیے ہر حوالے سے ایک ان دیکھا علاقہ ہے۔ ترقی پسندانہ بیانیہ میں جس کی جزئیات نگاری ایک متحرک فلم کی طرح کی گئی ہے۔ قاری اس ان دیکھے ماحول کو بہت قریب اور حیرت کی نظر سے دیکھتا ہے۔ ایک ایک کردار سے ملتا اور اس کے دکھوں کو محسوس کرتا ہے۔ وہ اگر رو رہا ہے تو اس کے ساتھ روتا ہے اور اس ماحول کو جینے کے قابل بنانے کے خواب دیکھتا ہے۔ اس کے ساتھ مل کر حالات کے خلاف بغاوت کرتا اور اس کے ساتھ مر کر کوئلے کی کان کے کسی گوشے میں دفن بھی ہو جاتا ہے۔

سہدیو تھوڑا سا پڑھا لکھا ہے۔ کوئلے کی کان میں مزدوری کرتا ہے ایک کمیونسٹ آئیڈیالوجسٹ مُجمدار کا دوست ہے۔ سہدیو کو بے پناہ مارا پیٹا گیا، کتّے کی طرح گھسیٹا گیا، تب بہ ظاہر کمیونسٹ نظریے سے علاحدہ ہو گیا لیکن اندر ہی اندر مجمدار کے نظریے کی چھاپ اس پر رہی۔ جب مجمدار کی تشدد زدہ لاش اٹھائے مزدوروں کا جلوس گزرا تو وہ خود پر قابو نہ رکھ پایا اور سر جھکائے جلوس کے پیچھے پیچھے چل پڑا۔ ایک انجان لڑکی کی سرِ عام بےعزتی برداشت نہ کر سکا اور قتل کا ارتکاب کر کے خود بھی قتل ہو گیا۔ پھر سیاسی اور ٹریڈ یونین رہنماؤں کے کردار ہیں۔ چھوٹے بڑے ٹریڈ یونین لیڈر، پولیس کے انفارمر، پہلوان اور غنڈے، بددیانت سرکاری اہلکار اور رشوت خور پولیس والے۔ ان سب کے کردار، قول وفعل، اور کرتوت بیان کرنے کی خاطر متنوع زبان، اردو سلینگ اور کوئلے کی کان میں مروج محاورے کو اسلوب بیان کا حصّہ بنایا گیا ہے۔

ناول، تین ادوار پر مشتمل ہے۔ پہلا دور انگریزوں کی عمل داری کا ہے، جس میں کول فیلڈ کی دریافت ممکن ہوئی۔ دوسرا دور وہ جب تاج برطانیہ کی حکومت تو نہ رہی لیکن کول فیلڈ پر عملی طور پر انگریزوں ہی کی اجارہ داری رہی۔ تیسرا دور وہ، جب آزادی (۱۹۴۷ء) کے بعد کول فیلڈ قومیا لیے گئے۔

ان تینوں ادوار کو انھیں سے مناسبت رکھنے والی زبان، لہجوں، رویّوں، محاوروں، اور کول فیلڈ کی اصطلاحات سے مملو اسالیب میں بیان کیا گیا ہے۔

حکمران طبقہ تبدیل ہو گیا لیکن مزدوروں کے حالات ویسے کے ویسے رہے۔ استحصالی طبقہ تینوں ادوار میں حاوی رہا۔ اسلوبیاتی سطح پر فطرت نگاری اور حقیقت نگاری اس ناول کی اصل خوبی ہے۔ جبکہ ناول کا ماجرا ناول نگار کی فنی چابک دستی اور پختگی کی آزمائش ہے۔ ناول کے کرداروں کی زبان غیر مانوس ہونے کے باوجود کشش رکھتی ہے۔ فطرت نگاری کے حوالے سے الیاس احمد گدی نے ناول میں قاری کی دلچسپی یا محض تلذذ کے لیے جنسیت کا ذکر نہیں کیا بلکہ حقیقتاً یہ بھی کول فیلڈ کی زندگی کا ایک ناقابل بیان حصّہ ہے۔ جس کے بیان ہی نے اس ناول کی قدر و قیمت میں اضافہ کیا۔ پگلا پنڈت ایک بے چین اسکول ماسٹر ہے۔ رات رات بھر سڑکوں پر بے مقصد پھرتا اور بھاشن دیتا ہے۔ نمونہ ملاحظہ ہو:

> ”شیو جی نے منتھن کیا اور وہاں سے امرت نکالا اور سارا اوش خود پی لیا۔ اگر ایسا تھا تو وہ امرت کہاں ہے اور پھر زمین پر زہر کہاں سے آ گیا؟“ (۳۷۱)

درحقیقت یہ ناول جس نظریے کے تحت لکھا گیا اس کا نمائندہ مجمدار ہے۔ اس نے مزدوروں کو شعور بخشا:

> ”... مگر اس اندھیرے میں بھی ایک دھندلی، قدرے روشن، مگر بہت پتلی سی پگڈنڈی ہے۔ اس کو لوگوں کے پیروں کا اسپرش چاہیے۔ پھر وہ بڑھتی اور چوڑی ہوتی جائے گی اور ایک دن شاہراہ بن جائے گی۔“ (۳۷۲)

مُجمدار اپنے نظریے اور مسلک پر چلتا ہوا مارا گیا۔ کول فیلڈ کے کرداروں کی زبان مقامی سلینگ ہے، جو ناول کو جاندار بناتی ہے۔ جیسا کہ بیان ہوا ناول کا موضوع کوئلے کی کان میں کام کرنے والے مزدور ہیں، جو اپنی ناقابل برداشت زندگی کو قابل برداشت بنانے کی خاطر کچی شراب پیتے ہیں، جو انہیں اندر ہی اندر نوچتی ہے اور وہ بلغم کے ساتھ خون تھوکتے ہوئے سودخوروں کے جال میں جا پھنستے ہیں۔

ناول میں الیاس گدّی نے انسان کی تہذیبی قدروں کی پامالی کو اچھوتے اسلوب میں پیش کیا ہے۔ترقی پسندانہ بیانیہ دیکھیے:

''عجیب دنیا ہے یہ۔مالک دولت سے اندھا ہو رہا ہے۔لیڈر اپنا حصّہ لے کر عیش کر رہے ہیں۔مائننگ کا عملہ رشوت کے روپوں سے آسودہ حال ہے۔صرف مزدور۔۔۔بس صرف مزدور ہے،جس کو نہ اپنی پسینے کی قیمت ملتی ہے اور نہ اپنے تھوکے ہوئے خون کا معاوضہ۔''(۳۷۳)

کوئلے کی کان میں کام کرنے والے مزدور ایک ایسی اندھیر نگری کے باشندے ہیں،جن کے لیے صبح کا سورج کبھی طلوع نہیں ہوتا۔مزدوروں کی کمائی ٹھیکے دار ہڑپ کر جاتے ہیں۔مزدوروں میں پھوٹ ڈال کر ان کی اتحادی قوت کو منتشر کرتے رہتے ہیں تاکہ وہ کبھی متحد نہ ہوسکیں۔یوں یہ ناول ترقی پسندانہ نکتہ نظر کا حامل ہے۔مزدور لیڈر مجمدار کو جرمن فلاسفر کارل مارکس (Karl Marx) کا پیروکار بتایا گیا ہے۔مجمدار کی سوچ کو،اس کے ان افکار سے سمجھا جا سکتا ہے جسے ناول نگار نے واحد متکلم کے صیغے میں بیان کیا ہے:

''مجمدار بھی بہت دُکھی ہے اپنی مجبوری اور بے بسی پر اس کو بہت غصہ آ رہا ہے۔سارا پڑھا لکھا،سارا کیا دھرا ایک دم بیکار لگتا ہے۔یہ ساری کتابیں،یہ سارا لٹریچر،یہ سب بوجھ ہیں۔وہ سہدیو کی طرف دیکھتے ہوئے گھبرا رہا ہے۔اس کا ضمیر سلگ رہا ہے۔۔۔دھڑک رہا ہے۔مگر وہ کیا کرے؟ کیا کر سکتا ہے؟ کوئی ایسی چیخ،کوئی ایسی للکار،کوئی ایسا احتجاجی نعرہ ہوتا جو اس مصلحت آمیز خاموشی کو پارہ پارہ کر دیتا۔جو کل کھیلے جانے والے ڈرامے کو بیچ سے ٹکرا کر چور چور کر دیتا۔مگر وہ اکیلے کیا کر سکتا ہے۔اس کے چاروں طرف جو خلقت ہے وہ بے زبان ہے۔بے آواز ہے۔''(۳۷۴)

ناول میں مجمدار کی ذہنی بیداری کا شدید ردعمل انتہائی شدید دکھایا گیا ہے۔ایک طرف مزدور مرد و زن ہیں،جو اپنے بچوں کے سامنے شراب پیتے ہیں۔آپس میں کتوں کی طرح لڑتے جھگڑتے ہیں اور ایک دوسرے کے ساتھ ناجائز جنسی تعلقات قائم کرتے ہیں۔کان میں کام کرنے والی کامنیں ان سے بھی دو قدم آگے ہیں۔یہ عورتیں اعلانیہ اور فخریہ طور پر اپنے جنسی کارناموں کا ذکر کرتی اور غلیظ گالیاں بکتی ہیں۔شادی شدہ عورتوں سے بڑھ کر کنواریاں جنسی عمل میں ملوث ہیں۔جس کے بیان کے لیے ناول نگار نے جنسی لذت کوشی کا اسلوب نہیں برتا بلکہ ہر مقام پر حقیقت پسندانہ بیانیہ برتا ہے۔یوں ناول پڑھ کر قاری کے ذہن میں ایک ایسی غیر تہذیبی صورت حال کا عکس ابھرتا ہے جو انتہائی پست اور قابل نفریں ہے لیکن فطرت کے بہت قریب۔ملاحظہ ہو:

''ایں پھول مُنیا آج کیا ہوا تمہارے؟۔۔۔سب لوگ ہنسنے لگے۔ذرا سی ہنسی رُکی تو جیسوال بولا : ''کبھی ہم پر بھی تو یہ دَیا کرو!''

''چھی''،وہ تنک کر بولی : ''آپ بال بچے دار ہیں ایسی بات کرتے ہیں۔''(۳۷۵)

کول فیلڈ میں جنسی درندگی انتہا کو پہنچی ہوئی ہے۔دیکھا جائے تو یہ سارے کے سارے عہدِ جدید میں قبل از تاریخ غیر تہذیب یافتہ دور کے لوگ لگتے ہیں:

’’اچانک اُن چاروں میں سے ایک نے اس کی چھاتی دھرنی چاہی۔ مہتا ئین چیخ کر بچاؤ کے لیے پیچھے ہٹی۔ ہاتھ بڑھانے والے کے ہاتھ چھاتی تک نہیں پہنچے۔ لیکن اس کے بلاؤز کا ایک سرا اس کے ہاتھ میں آ گیا۔ پُشت پر لگے ہک پٹاپٹ ٹوٹ گئے اور کپڑے کا وہ چیتھڑا جو کلیا مہتا ئین کی عزت کا رکھوالا تھا، اس کے ہاتھ آ گیا۔ ننگی چھاتیوں کو نہیں بلکہ دونوں عالم کی برہنگی کو چھپانے کی ایک ہاتھ سے کوشش کی، جب نہ چھپا سکی تو دھپ سے زمین پر بیٹھ گئی۔ . .

’’لاؤ مرچا لاو سالی کو۔ . .‘‘

’’اُٹھ رنڈی تم کو ننگا کر کے نچائیں گے میلے میں۔‘‘ (۳۷۶)

اس حیا سوز منظر سے پدرسری نظام میں عورت ذات کی بے بسی ظاہر ہوتی ہے۔ بیسویں صدی کے چھٹے دہے میں اپنے بڑے بھائی غیاث احمد گدّی کے ساتھ اُبھر کر سامنے آنے والے افسانہ نگار الیاس احمد گدّی اُردو افسانے میں تو زیادہ نمایاں نہ ہو سکے، لیکن ان کا یہ ناول کوئلہ کی کان کے اجڈ اور گنوار مزدور پیشہ مرد و زن کی فطرت نگاری اور خورد بینی (*microscopic*) ترقی پسندانہ اسلوب کے حوالے سے خاصے کی چیز ہے۔

اقبال مجید ۱۹۹۸ء : ناول کسی دن اور نمک کا مجرمانہ اصطلاحات (سلینگ) اور ہندوستان کی متنوع زبانوں کی آمیزش پر مبنی اسلوب:

بیسویں صدی کے چھٹے دہے کے نامور افسانہ نگار جنوری ۱۹۹۸ء میں ناول کسی دن کے ساتھ بہ طور ناول نگار سامنے آئے اور اس کے ایک سال بعد مارچ ۱۹۹۹ء میں ان کا دوسرا ناول نمک بھی شائع ہو گیا۔

کسی دن اور نمک کے موضوعات جدا ہیں لیکن ان کی پیشکش میں مماثلت پائی جاتی ہے۔ ناول کسی دن انسانی زندگی کی پیچیدگیوں کو سیاسی فضا میں پیش کر کے دورِ حاضر کے سماج کی عکاسی کرتا ہے۔ منظر نامہ جدید ہندوستان کا ہے۔ جہاں نہ کوئی تہذیبی اقدار باقی ہیں نہ انسانی وقار۔ اقبال مجید نے مسلمانوں کے درماندہ رہ جانے کی وجوہات کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے کہ مسلمان قوم جن کا تناسب ہندوستان کی پوری آبادی میں بارہ فیصد ہے دوسری قوموں سے پیچھے کیوں ہے۔ اقبال مجید نے جس مسئلہ کی طرف کسی دن میں ذہنوں کو متوجہ کیا ہے ہندوستان کی حکومت کی طرف سے قائم کردہ ’سچر کمیٹی‘ کی رپورٹ بھی اس کی تصدیق کرتی ہے۔ یوں یہ ناول باقاعدہ ریسرچ کر کے قلم بند کیا گیا ہے۔ اسی لیے ناول کسی دن ہندوستانی معاشرے سے تعلق رکھنے والے مختلف طبقات کی سماجی زندگی کا عکاس ہے۔ پتا چلتا ہے کہ مسلم متمول طبقے کا عمل دخل ملکی سیاست اور معیشت میں ہے جبکہ متوسط طبقہ جیسے تیسے اسی مسلم متمول طبقے میں داخل ہونے کے لیے کوشاں ہے لیکن راستوں کا تعین نہیں کر پا رہا۔ شوکت جہاں، اکبری بیگم اور قدرت اللہ کے کردار ایسے ہی کردار ہیں جو ہندوستان کے مسلم متمول طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ناول کی کہانی قدرت اللہ، پرتاپ شکلا، شہناز خاں، ممو خاں، عبدل بکر قصاب، اشفاق اور اشوک وغیرہ کی مدد سے مکمل ہوتی ہے۔ یہ طبقاتی کردار اپنے اپنے طبقے سے تعلق رکھنے والی نفسیات، عادات و اطوار اور اس کے سماجی معیار کی ترجمانی کرتے ہوئے اسی طبقے کی زبان بھی بولتے ہیں۔ اسی متنوع لفظیات (زبانوں کے ملغوبے)، گرے پڑے

محاورے، انڈر گراؤنڈ مجرمانہ دنیا میں مروج مجرمانہ اصطلاحات (سلینگ) اور پولیس کے عملے کے محاورے (بذ زبانی) کی آمیزش سے تیار کردہ اسلوب بیان اقبال مجید کے اس ناول کی قدر و قیمت میں اضافے کا سبب بنا۔ ناول کے مرکزی کردار شوکت جہاں کا باپ کانگریس پارٹی کا معمولی کارکن، لکڑیوں کا کاروبار کرتا ہے۔ دن رات پارٹی کے جلسے، جلوس کے انتظام اور پارٹی کی خدمت میں اس لیے لگا رہتا ہے کہ بیٹے قدرت اللہ کو راشن کی دکان کا پرمٹ مل جائے جو اس کی موت تک نہیں مل پاتا۔ شوکت کی سوتیلی ماں (اکبری بیگم) بیوہ ہونے کے بعد جھوٹی شان و شوکت کی خواہش میں غلط لوگوں کے ساتھ ناجائز طریقے سے روپیہ کمانے کی ماہر ہو گئی جبکہ قدرت اللہ (شریف النفس کردار) پانچ وقت کی نماز بھی پڑھتا ہے اور ایک اخبار میں مسلمانوں کو بھڑکانے والے کالم لکھنے پر مجبور ہے۔ اس ناول میں اسی طور کی منافقانہ زندگی سامنے لائی گئی ہے۔

ناول کسی دن (۱۹۹۸ء) کتابی صورت میں شائع ہونے سے کسی سال پہلے ''تیرا اور میرا سچ'' کے عنوان سے ماہنامہ ''شب خون'' الہ آباد کے شمارہ ۲۰۳ میں شائع ہو چکا تھا۔ (۳۷۷) ناول میں ''عرضِ ناشر'' کے عنوان سے ڈاکٹر علی احمد فاطمی لکھتے ہیں:

''زیر نظر ناول کسی دن آج کے ہندوستان کی کہانی ہے وہ ہندوستان جو صرف شہر تک محدود نہیں بلکہ دیہات و قصبات کی وسیع و عریض اور زمین و جائداد، سیاست اور طاقت کی صورتوں میں ہے لیکن یہ سب مقامات کل کے نہیں بلکہ آج کے ہیں جہاں کے سیاسی، سماجی، تہذیبی اور اخلاقی اقدار بدل چکے ہیں، جہاں پوری ایمانداری سے بے ایمانی ہو رہی ہے۔ پوری بے شرمی سے سیاست اور تشدد کا برہنہ کھیل ہو رہا ہے، جہاں رشتوں کا تقدس، نیکی کی قوتیں انسانی و اخلاقی قدریں سب پامال ہو کر طاقت، دولت اور صارفیت کا حصہ بن رہی ہیں یا بن چکی ہیں اور ان سب کا شکار ہے عام آدمی۔'' (۳۷۸)

روپیہ کمانے کی حرص میں مُبتلا ناول کے مرکزی نسوانی کردار شوکت جہاں کی ایک نفسیاتی اُلجھن ملاحظہ ہو:

''شوکت جہاں نے غسل خانے میں کپڑے اُتارے۔ کھلی پیٹھ کے پیچھے اپنا داہنا ہاتھ لے گئی۔ پیٹھ بالکل صاف اور چکنی تھی، انگلیوں سے اس جگہ پر ٹٹول ٹٹول کر دیکھ رہی تھی کہ کیا واقعی کسی چھپکلی نے اپنے چاروں پنجے گاڑ رکھے ہیں اور وہ مسلسل اس کی پیٹھ سے چپکی ہوئی ہے۔ وہ اپنے بھائی قدرت اللہ سے بہت بار قدرت کے اندر بیٹھے ہوئے کسی بچگانے خوف کا ذکر تو کر چکی تھی لیکن اسے یہ نہیں معلوم تھا کہ ایک دن وہ خود اٹھتے بیٹھتے آتے جاتے اپنی پیٹھ پر خوف کی ایک چھپکلی کو چپکا ہوا محسوس کرے گی۔ لیکن پیٹھ تو بالکل صاف ستھری تھی۔

پھر یہ کیا ہے جو کبھی تو لگاتار چپکا رہتا ہے اور کبھی چھوٹ کر فرش پر دور جا گرتا ہے اور اس کو لگتا ہے جیسے وہ کسی خوفناک بوجھ سے چھٹکارا پا گئی ہو۔ پنجوں کی چبھن سے اور ایک مسلسل بے چینی سے بھی چھٹکارا پا گئی ہو۔'' (۳۷۹)

ناول کسی دن میں ایک بکر قصاب، عبدل کو پولیس علاقے کے ایک جاگیر دار ممو خان کے اشارے پر دھر لیتی ہے۔ اس موقع پر تھانہ کلچر کی دو جھلکیاں دیکھیے:

(i) ''ذرا یہ بے چھلکے کا آم کھا کر بتاؤ تو کیسا ہے؟'' عبدل چپ بیٹھا رہا اس نے ہاتھ آم لینے کے لئے نہیں بڑھایا۔ لمبی قلم والا دو پل انتظار کرتا رہا۔ لیکن جب اس نے دیکھا کہ عبدل کی گردن ویسے ہی جھکی ہوئی اور وہ نہ آم کی طرف دیکھ رہا ہے نہ

ہاتھ بڑھا رہا ہے تو وہ بڑے پیار اور دُلار والے لہجے میں بولا:

''تمہارے پیجامے کا ناڑا کھول کر، اس چار پائی پر اوندھا لٹا کر یہ لاٹھی اندر تک اتار دی گئی تو پھر اس کے بعد تم نے آم کھایا تو کیا مزہ آئے گا؟ پھر تو یہ بھی نہ بتا پاؤ گے کہ کھٹا تھا یا میٹھا۔۔'' (۳۸۰)

(ii) ''پھر عبدل کو چھلکے دار آم کھلائے گئے۔ جب وہ پانچواں آم کھا رہا تھا تو اس کا پیٹ پھول چکا تھا اور سانسیں تیز تیز چل رہی تھیں۔ پھر چھاتی پر سوار ہو کر چار آم اور کھلائے گئے۔ جب اس کی ناک اور منہ سے جھاگ چھوٹنے لگا تو لمبی قلموں والے نے اس کی چھاتی پر سوار مسٹنڈے سے لٹھیت کو جو منہ چھپائے تھا حکم دیا کہ ابھی تین آم کھانے کی جگہ اور باقی ہے۔ عبدل نے اپنے سینے پر قے کر دی۔ اس کی آنکھوں کے سفید سفید گولے بار بار پھٹے پڑ رہے تھے۔ پسینے سے اس کا آدھا بدن پچپچا رہا تھا۔ اس کے بڑے بھتیجے نے جو سامنے ہی پیڑ سے بندھا کھڑا تھا یہ منظر دیکھ کر پاجامے میں پیشاب کر دیا۔'' (۳۸۱)

یہ ہے پولیس کا تھانہ کلچر، جو ہندوستان اور پاکستان میں یکساں ہے، جسے ناول نگار نے اسی محاورے سے لگا کھاتے ہوئے اسلوب میں پیش کیا ہے۔

اقبال مجید کا دوسرا ناول نمک مارچ ۱۹۹۹ء میں سامنے آیا۔ اس ناول کا مطالعہ کرتے ہوئے مرزا غالب کی غزل کے یہ تین مصرعے ذہن میں گونجنے لگتے ہیں:

زخم پر چھڑکیں کہاں طفلان بے پروا نمک
دل طلب کرتا ہے زخم اور مانگے ہیں اعضا نمک
زخم سے گرتا تو میں پلکوں سے چُنتا تھا نمک

اس ناول میں نمک، عورت کی شرم و حیا ہے، اس کی عصمت اور پاکیزگی ہے اور مردوں کے لیے ان کی شرافت، نجابت اور تہذیبی و مذہبی قدروں کی پاسداری بھی۔ مرزا غالب سے بہت پہلے دکن کے شاعر خواجہ بندہ نواز گیسو دراز نے نمک کو صوفیانہ انداز سے جز کو کل کے انسلاک کے مفہوم میں نظم کیا ہے جس کا وہی مطلب ہے جو اقبال مجید نے اپنیشد سے لیا ہے۔

پانی میں نمک ڈال مزہ دیکھنا کسے۔ جب گھل گیا نمک تو نمک بولنا کسے

اقبال مجید نے نمک کی علامت کو ان تمام جہتوں میں برتا ہے، اسی لیے اس ناول کا تاثر پہلے ناول سے کہیں زیادہ گہرا ہے۔ اس ناول کے پہلے صفحے سے آخری صفحے تک ماجرے میں کہیں بھی کسی طرح کی بے جا مداخلت کا احساس نہیں ہوتا۔ ناول میں مرکزی کردار زہرہ خانم سے لے کر غریب و بے بس امینہ تک سب کردار ضمنی ہیں لیکن وہ کردار ناول کو ''منطقی'' انجام تک پہنچانے کے معاملے میں بے حد ضروری تھے۔ جب کہ اقبال مجید نے خود کو ان تمام کرداروں پر کہیں بھی حاوی نہیں ہونے دیا۔ تمام کردار خود مختار ہیں، ڈاکٹر شمیم حنفی لکھتے ہیں:

''نمک پر ایک وجودی ناول کا عنوان چسپاں کرتے ہوئے مجھے تھوڑی جھجک سی محسوس ہو رہی تھی۔ تاہم ایک قابل ذکر

بات جو اس ناول کے ہر حساس پڑھنے والے کے دماغ میں اُبھرے گی، یہ ہے کہ اقبال مجید نے کسی رسمی فلسفے کا سہارا لیے بغیر نمک میں انسانی ہستی سے وابستہ کچھ بنیادی اور ناگزیر سوالوں پر سنجیدہ غور وخوض کا راستہ دکھایا۔''(۳۸۲)

اقبال مجید اشارے کنائے میں بات کرنے کا ہُنر جانتے ہیں اسی لیے وہ تفصیل میں جانے سے ہر جگہ بچ نکلے۔

اقبال مجید نے کسی دن کی کھردری حقیقت نگاری کی جگہ، اس ناول میں سطح کے اوپر کی حقیقتوں اور انسان کے باطنی احوال کے بیان میں علامتوں کا استعمال کیا ہے۔ بقول ڈاکٹر شمیم حنفی:

''اُنھوں نے اپنا سروکار نہ تو اجتماعی زوال کے ماتم سے رکھا ہے نہ اس نئے نظام اقدار کی پذیرائی سے جس کا مفہوم متعین ہونا ابھی باقی ہے۔ وہ رخصت ہوتے ہوئے زمانے کو نہ تو خدا حافظ کہتے ہیں، نہ ہی زمانے کا استقبال کرتے ہیں۔''(۳۸۳)

اسی حوالے سے ایک منظر اور ایک مکالمہ ملاحظہ ہو:

منظر : ''ہنڈوں کی روشنی سے محفل بقعۂ نور۔ ۔ ۔ سفید پوشاک پر الماس کا گلو بند اور چھپکا، بالوں میں نوخیز موتیا اور موگرہ۔ وہ جھک کر حاضرین کو ادائے دلربانہ کے ساتھ فرشی سلام اور پھر ٹھا کر نواب علی کے رفیق کے شامیانے سے محبوب جان کی آواز کے شعلے کا بھڑکنا اور برق کے مانند حاضرین پر گرنا۔ اُدھر شعلے کی لپک ادھر بائیں طبلے کی گمک، محبوب جان کوندے کی طرح تال وسم سے دست وگریباں، کبھی اس کی گٹکری پر دل تھامے جارہے تھے تو کبھی سُر کے پلٹے پر گردنیں جھٹکائی جا رہی تھیں۔ محبوب جان کا شباب، وہ ٹھوس اور لچکیلا بدن، جوانی سے چھوٹتی چنگاریاں۔ محفل کو لگا جیسے محبوب جان کے شبنم کے دوپٹے سے گرم گرم لُو کے بھبکے اُٹھ رہے ہوں۔''(۳۸۴)

مکالمہ : ''بہو کچھ ایسا کرو کہ میری ناک کے نتھنوں سے سونگھنے کی قوت اور میری زبان کی نوک سے ذائقے کا لطف لینے کی صلاحیت چھن جائے۔ کہیں سے کوئی تعویذ ہی منگا کر میری مسہری کی پٹی سے باندھ دو کہ نتھنے بند ہو جائیں اور زبان پر کانٹے اُگ آئیں۔''(۳۸۵)

❄

بیسویں صدی میں یوں تو ہندوستان اور پاکستان سے متعدد ناول نگار اور ناول سامنے آئے۔ کئی ایک نے موضوعاتی حوالے سے زندگی کے نئے گوشوں تک بھی رسائی حاصل کی لیکن مختلف اور منفرد اسالیب بیان کے حوالے سے ہمارے دائرۂ کار میں یہی ناول آتے تھے، جو زیر بحث رہے۔

حوالہ جات:

۱۔ احمد علی (انٹرویو : طاہر مسعود) بنگلور : رسالہ ''سوغات''، ستمبر ۱۹۹۴ء، ص ۴۳۸ : ۴۳۹،

۲۔ قرۃ العین حیدر : دہلی : ماہنامہ : ''آج کل''، جولائی ۱۹۹۸ء، قسط نمبر ۱۴ : ص ۶ :

۳۔ ایضاً، ص ۷ :

۴۔ عزیز احمد : دیباچہ : ''ہوس''، لاہور : مکتبہ جدید، طبع سوم ۱۹۵۱ء : ص ۱۳۶ :

۵۔ صغیر افراہیم، ڈاکٹر : اردو فکشن : تنقید اور تجزیہ، علی گڑھ : ایجوکیشنل بک ہاؤس، طبع اوّل ۲۰۰۳ء : ص ۱۲۸ :

۶۔ محمد حسن عسکری : ایضاً، ص ۱۳۱ :

۷۔ ممتاز احمد خاں، ڈاکٹر : اردو ناول کے چند اہم زاویے، کراچی : انجمن ترقی اردو (پاکستان)، کراچی، طبع اوّل ۲۰۰۳ء : ص ۱۷۳ :

۸۔ صغیر افراہیم، ڈاکٹر : اردو فکشن : تنقید اور تجزیہ، ص ۱۳۷ :

۹۔ ایضاً، ص ۱۳۸ : ۱۳۹،

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۳۹ :

۱۱۔ عزیز احمد : ایسی بلندی ایسی پستی، لاہور : مکتبہ جدید، طبع اوّل ۱۹۴۸ء : ص ۵ :

۱۲۔ ایضاً، ص ۳۵۶ :

۱۳۔ ایضاً، ص ۹۱ :

۱۴۔ 'ایضاً، ص ۱۳۱ :

۱۵۔ ایضاً، ص ۱۳۷ : ۱۳۸،

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۶۴ :

۱۷۔ ایضاً، ص ۲۱۱ :

۱۸۔ ایضاً، ص ۲۵۴ : ۲۵۵،

۱۹۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر : نئی تنقید، دہلی : ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، طبع اوّل ۱۹۸۸ء : ص ۱۵۰ :

۲۰۔ محمد احسن فاروقی : شام اودھ، لکھنؤ : حیدری مارکیٹ، امین آباد، طبع اوّل : س ن، ص ۲۶۶ : ۲۶۷،

۲۱۔ ایضاً، ص ۳۶ :

۲۲۔ ایضاً، ص ۳۶۶ : ۳۶۷،

۲۳۔ رامانند ساگر : اور انسان مر گیا، دہلی : اعلیٰ پریس، طبع اوّل ۱۹۴۹ء : ص ۲۰ :

۲۴۔ ایضاً،ص ۶۴ :، ۶۵

۲۵۔ ایضاً،ص ۱۱۶ :

۲۶۔ قرۃالعین حیدر :میرے بھی صنم خانے، لاہور : مکتبہ جدید،طبع اوّل ۱۹۴۹ :ء،ص ۳۸۹ :

۲۷۔ ایضاً،ص ۳۸۹ :

۲۸۔ ایضاً،ص ۴۱۹ :

۲۹۔ ایضاً،ص ۳۹۰ :

۳۰۔ ایضاً،ص ۲۸۸ :

۳۱۔ محمداحسن فاروقی،ڈاکٹر :''ناول کے پچیس سال''(مضمون)،کراچی :''ساقی''(جوبلی نمبر ۱۹۵۵ :ء)،ص ۴۶ :

۳۲۔ ابواللیث صدیقی،ڈاکٹر :آج کا اردو ادب،ص ۲۴۰ :

۳۳۔ قرۃالعین حیدر :میرے بھی صنم خانے،ص ۶۴ :

۳۴۔ ایضاً،ص ۲۵۲ :

۳۵۔ ایضاً،ص ۶۳ :

۳۶۔ ایضاً،ص ۶۲ :

۳۷۔ عتیق صدیقی، پروفیسر :آگ کا دریا :ایک تجزیاتی مطالعہ،مضمون مطبوعہ :''الفاظ''علی گڑھ،۱۹۸۸ء،ص ۳۸ :

۳۸۔ قرۃالعین حیدر :انٹرویو،مطبوعہ :''کتاب نما''، دہلی،جنوری ۱۹۸۹ء،ص ۸ :

۳۹۔ محمود ایاز :''آگ کا دریا''(مضمون) مطبوعہ :''سوغات''بنگلور،شمارہ ۵ :،۱۹۹۳ء،ص ۱۸۴ :

۴۰۔ قرۃالعین حیدر :آگ کا دریا، لاہور : مکتبہ اردو،طبع اوّل :دسمبر ۱۹۵۹ء،ص ۵۳ :

۴۱۔ ایضاً،ص ۳۹۸ :، ۳۹۹

۴۲۔ مرزا حامد بیگ،ڈاکٹر :''رواں ہے پانی :قرۃالعین حیدر کا تصوّرِ وقت''(مضمون)،مطبوعہ :''فنون''لاہور،جنوری—مارچ ۲۰۱۶ء،ص ۲۹ :، ۳۰

۴۳۔ قرۃالعین حیدر :آگ کا دریا،ص ۶۵۰ :

۴۴۔ مرزا حامد بیگ،ڈاکٹر :''رواں ہے پانی : قرۃالعین حیدر کا تصوّرِ وقت''،ص ۳۱ :، ۳۲

۴۵۔ شمیم احمد :آگ کا دریا،مشمولہ :''۲+۲=۵''،کوئٹہ : قلات پبلشرز،طبع اوّل ۱۹۷۷ :ء،ص ۴۶۱ :

۴۶۔ مرزا حامد بیگ،ڈاکٹر :''رواں ہے پانی : قرۃالعین حیدر کا تصوّرِ وقت''،ص ۳۳ :، ۳۴

۴۷۔ قرۃالعین حیدر :آخرِ شب کے ہم سفر،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز،طبع اوّل ۲۰۰۰ :ء،ص ۳۲۷ :

۴۸۔ قرۃالعین حیدر :کارِ جہاں دراز ہے،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز،طبع اوّل ۲۰۰۱ :ء،ص ۴۳ :

۴۹۔ ایضاً،ص ۱۴ :

۵۰۔ قرۃالعین حیدر :چاندنی بیگم،لاہور : سنگ میل پبلی کیشنز،طبع اوّل ۱۹۹۹ء،ص ۶۵ :
۵۱۔ قرۃالعین حیدر :کارِ جہاں دراز ہے، ص ۲۱۵ :
۵۲۔ قرۃالعین حیدر :میرے بھی صنم خانے،ص ۴۲ :
۵۳۔ ایضاً،ص ۱۰۵:
۵۴۔ ایضاً،ص ۲۸۷:
۵۵۔ قرۃالعین حیدر :آخر شب کے ہم سفر،ص ۲۵ :
۵۶۔ ایضاً،ص ۱۲۹:
۵۷۔ ایضاً،ص ۲۰۱:
۵۸۔ قرۃالعین حیدر :آگ کا دریا،ص ۲۳۹ :
۵۹۔ قرۃالعین حیدر :گردشِ رنگ چمن، کراچی : مکتبہ دانیال،طبع اوّل ۲۰۱۰ء،ص ۱۵۵ :
۶۰۔ قرۃالعین حیدر :چاندنی بیگم،ص ۲۶۰ :
۶۱۔ حجاب امتیاز علی :پاگل خانہ،لاہور : آئینہ ادب،طبع اوّل ۱۹۸۰ء،ص ۱۰ :
۶۲۔ ایضاً،ص ۱۱:
۶۳۔ ایضاً،ص ۱۵۵:
۶۴۔ ایضاً،ص ۱۵۵:
۶۵۔ ایضاً،ص ۱۶:
۶۶۔ ایضاً،ص ۱۹:
۶۷۔ یلدرم،سجاد حیدر :ظالم محبت (دیباچہ)،لاہور : دارالاشاعت،طبع اوّل ۱۹۴۰ء :
۶۸۔ حجاب امتیاز علی :پاگل خانہ،ص ۲۱:
۶۹۔ ایضاً،ص ۲۴ :
۷۰۔ ایضاً،ص ۴۹:
۷۱۔ ایضاً،ص ۱۲۸:
۷۲۔ نذیر احمد،ڈاکٹر :پاگل خانہ (دیباچہ)،ص ۶۸ :
۷۳۔ حجاب امتیاز علی :پاگل خانہ،ص ۱۷۴ :
۷۴۔ ایضاً،ص ۸۸:
۷۵۔ ایضاً،ص ۱۸:
۷۶۔ انتظار حسین، بہ حوالہ : ’’پاکستان میں اردو ادب سال بہ سال‘‘، از سلیم ملک،ص ۷۷ :،۷۵

۷۷۔ حجاب امتیاز علی :پاگل خانہ،ص ۲۸۶ :

۷۸۔ ایضاً،ص ۱۲۰:

۷۹۔ ایضاً،ص ۱۲۷:

۸۰۔ حجاب امتیاز علی:انٹرویو مطبوعہ :''ندائے ملت''(جمعہ میگزین)۸۔ستمبر،۱۹۸۱ء،ص ۸ :

۸۱۔ حجاب امتیاز علی :پاگل خانہ،ص ۱۳۰ :

۸۲۔ ایضاً،ص ۳۰:

۸۳۔ ایضاً،ص ۳۰:

۸۴۔ 'ایضاً،ص ۶۱:

۸۵۔ ایضاً،ص ۴۰:

۸۶۔ ایضاً،ص ۱۳۳:

۸۷۔ کرشن چندر :غدار ،دہلی :رام پرکاش،طبع اوّل ۱۹۶۰ :ء،ص ۸۶ :

۸۸۔ کرشن چندر :سڑک واپس جاتی ہے،دہلی :رام پرکاش،طبع اوّل ۱۹۶۱ :ء،ص ۲۰۴ :

۸۹۔ کرشن چندر :دادر پل کے بچے،دہلی :رام پرکاش،طبع اوّل ۱۹۶۱ :ء،ص ۱۲۵ :

۹۰۔ کرشن چندر :چاندی کے گھاؤ،دہلی :رام پرکاش،طبع اوّل ۱۹۶۴ :ء،ص ۱۲۹ :

۹۱۔ کرشن چندر :پانچ لوفر،ایک ہیروئن،دہلی :ایشیاء پبلشرز،طبع اوّل ۱۹۶۶ :ء،ص ۱۴ :

۹۲۔ کرشن چندر :برف کے پھول،الہ آباد :رُومانی دنیا،طبع اوّل ۱۹۶۱ :ء،ص ۱۲۱ :

۹۳۔ کرشن چندر :مٹی کے صنم،دہلی :ایشیاء پبلشرز،طبع اوّل ۱۹۶۶ :ء،ص ۱۴۴ :

۹۴۔ ایضاً،ص ۱۴۲ :

۹۵۔ کرشن چندر :ایک گدھے کی سرگزشت،دہلی :ایشیاء پبلشرز،طبع اوّل ۱۹۶۱ :ء،ص ۹۴ :

۹۶۔ ابراہیم جلیس :دو ملک،ایک کہانی،لاہور :شیش محل کتاب گھر،طبع اوّل ۱۹۵۶ :ء،ص ۲۱ :

۹۷۔ نثار عزیز بٹ :نگری نگری پھرا مسافر،لاہور :مکتبہ اردو ادب،طبع اوّل ۱۹۵۶ :ء،ص ۳۵ :

۹۸۔ ایضاً،ص ۳۶ :

۹۹۔ اسلوب احمد انصاری:اردو کے پندرہ ناول،علی گڑھ :یونیورسل بُک ہاؤس،طبع اوّل ۲۰۰۳ :ء،ص ۳۴۵ :

۱۰۰۔ نثار عزیز بٹ :نے چراغے نے گُلے،لاہور :احمد اشعر پبلشرز،طبع اوّل ۱۹۷۳ :ء،ص ۸۷ :

۱۰۱۔ ایضاً،ص ۳۳۲ :

۱۰۲۔ ایضاً،ص ۱۱۵ :

۱۰۳۔ ایضاً،ص ۲۱۹:

۱۰۴۔ ایضاً،ص ۲۲۰:

۱۰۵۔ ایضاً،ص ۸۸:

۱۰۶۔ ایضاً،ص ۹۲:

۱۰۷۔ ایضاً،ص ۱۵۹:

۱۰۸۔ ایضاً،ص ۱۸۰:

۱۰۹۔ ایضاً،ص ۲۰۴:

۱۱۰۔ ایضاً،ص ۵۰:

۱۱۱۔ ایضاً،ص ۶۱:

۱۱۲۔ فضل احمد کریم فضلی :خونِ جگر ہونے تک،کراچی :اردو اکیڈمی،طبع اوّل ۱۹۵۷ :ء،ص ۲۷۴ :

۱۱۳۔ حنیف فوق،ڈاکٹر :''شوکت صدیقی ایک مطالعہ''(مضمون)،''چہار سُو''،راول پنڈی،۱۹۹۷ء،ص ۲۱ :

۱۱۴۔ شوکت صدیقی :کمین گاہ،لاہور : کتاب پبلی کیشنز،طبع دوم ۲۰۰۹ :ء،ص ۱۶۴ :

۱۱۵۔ ایضاً،ص ۱۵۲:

۱۱۶۔ ایضاً،ص ۵۹:،۶۰

۱۱۷۔ ایضاً،ص ۶۱:

۱۱۸۔ شوکت صدیقی :انٹرویو،مطبوعہ :روزنامہ ''حریت''،کراچی،۳۔مئی ۱۹۸۵ء،ص ۱۸ :

۱۱۹۔ محمد احسن فاروقی،ڈاکٹر :''ادب میں فلسفہ''(مضمون) مطبوعہ :''سیپ''،کراچی،شمارہ ۲ :،ص ۲۶ :

۱۲۰۔ شوکت صدیقی :خدا کی بستی،لاہور : کتاب پبلی کیشنز،طبع ثانی ۲۰۱۳ :ء،ص ۱۲۲ :

۱۲۱۔ ایضاً،ص ۶۵۳ :

۱۲۲۔ ایضاً،ص ۷۸ :،۷۹

۱۲۳۔ ایضاً،ص ۲۰۱ :

۱۲۴۔ انور احمد،ڈاکٹر :شوکت صدیقی :شخصیت اور فن،اسلام آباد :اکادمی ادبیات پاکستان،طبع اوّل ۲۰۰۶ :ء،ص ۶۴ :

۱۲۵۔ شوکت صدیقی :جانگلوس (جلد اوّل)،لاہور : کتابی پبلی کیشنز،طبع اوّل ۱۹۹۵ :ء،ص ۱۹۷ :

۱۲۶۔ ایضاً،ص ۷۳۳ :

۱۲۷۔ ممتاز مفتی :علی پور کا ایلی،لاہور :الفیصل ناشران،طبع دوم ۲۰۰۷ :ء،ص ۲۲ :،۲۳

۱۲۸۔ ایضاً،ص ۲۳ :

۱۲۹۔ ممتاز احمد خاں،ڈاکٹر :اردو ناول کے بدلتے تناظر،کراچی :ویلکم بک پورٹ،طبع اوّل ۱۹۹۳ :ء،ص ۱۳۹ :،۱۴۰

۱۳۰۔ ممتاز مفتی :علی پور کا ایلی،ص ۱۶۴ :

۱۳۱۔ ایضاً،ص ۲۱۴ :

۱۳۲۔ ایضاً،ص ۲۳۲ :

۱۳۳۔ ایضاً،ص ۵۹۸ :

۱۳۴۔ ایضاً،ص ۶۶۳ :، ۶۶۴

۱۳۵۔ ممتاز مفتی :الکھ نگری،لاہور :الفیصل ناشران،طبع دوم ۱۹۹۸ :ء،ص ۲۰۵ :

۱۳۶۔ ایضاً،ص ۵۰۶ :

۱۳۷۔ جمیلہ ہاشمی :تلاشِ بہاراں،لاہور :شعیب پبلشرز،طبع اوّل ۱۹۶۱ :ء،ص ۴ :

۱۳۸۔ انور پاشا،ڈاکٹر :ہندوپاک میں اردو ناول،نئی دہلی :پیش رو پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء،ص ۱۳۹ :

۱۳۹۔ جمیلہ ہاشمی :تلاشِ بہاراں،ص ۱۹۶

۱۴۰۔ ایضاً،ص ۶۲۹ :، ۶۳۰

۱۴۱۔ ایضاً،ص ۴۵۴ :، ۴۵۵

۱۴۲۔ جمیلہ ہاشمی :دشتِ سُوس،لاہور : سنگ میل پبلی کیشنز،طبع دوم ۲۰۱۰ :ء،ص ۴۸۸ :

۱۴۳۔ ایضاً،ص ۱۲۱ :

۱۴۴۔ 'ایضاً،ص ۳۶۹ :

۱۴۵۔ ایضاً،ص ۲۱ :

۱۴۶۔ ایضاً،ص ۱۶ :

۱۴۷۔ جیلانی کامران :تلاش،لاہور : شمارہ ۲ :،ص ۶۷ :

۱۴۸۔ جمیلہ ہاشمی :دشتِ سوس،ص ۴۹۲ :

۱۴۹۔ ایضاً،ص ۷۱ :

۱۵۰۔ سہیل احمد خاں،ڈاکٹر :دشتِ سوس (مضمون) بہ حوالہ : ''اردو ناول کے بدلتے تناظر'' از ڈاکٹر ممتاز احمد خاں،ص ۲۱۳ :

۱۵۱۔ رشیدہ رضویہ : ''دشت سوس کا تنقیدی جائزہ'' (مضمون)،مطبوعہ :روزنامہ ''جسارت''، کراچی (ادبی صفحہ) ۲۱ — جون، ۱۹۸۴ء، ص ۶ :

۱۵۲۔ اسلوب احمد انصاری :اردو کے پندرہ ناول،ص ۳۰۹ :

۱۵۳۔ جمیلہ ہاشمی :دشت سوس،ص ۲۱۰ :

۱۵۴۔ ایضاً،ص ۲۶۵ :

۱۵۵۔ ایضاً،ص ۳۹۳ :

۱۵۶۔ اسلوب احمد انصاری:اردو کے پندرہ ناول،ص ۳۷۳ :

۱۵۷۔ ایضاً،ص ۳۷۷ :

۱۵۸۔ جمیلہ ہاشمی :دشت سوس،ص ۴۷۱ :

۱۵۹۔ اسلوب احمد انصاری:اردو کے پندرہ ناول،ص ۳۵۳ :

۱۶۰۔ علی ہجویری داتا گنج بخش :کشف المحجوب،لاہور :داتا گنج بخش اکیڈمی،۱۹۵۸ء،ص ۵۹۲ :

۱۶۱۔ جمیل جالبی،ڈاکٹر :معاصر ادب،ص ۱۲۲

۱۶۲۔ جمیلہ ہاشمی :دشت سوس،ص ۳۱۲ :

۱۶۳۔ ایضاً،ص ۴۸۸ :

۱۶۴۔ 'ایضاً،ص ۳۶۹ :

۱۶۵۔ ایضاً،ص ۱۳۶ :

۱۶۶۔ دیوندراسّر :''اداس نسلیں''(مضمون) مطبوعہ:''آج کل''،دہلی،اگست ۱۹۷۲ء،ص ۳۸ :

۱۶۷۔ عبداللہ حسین :عبداللّٰہ حسین سے بات چیت،شیخ صلاح الدین و محمد سلیم الرحمن،مطبوعہ :''سویرا''،شمارہ ۲۵ :،لاہور،۱۹۶۵ء، ص ۱۴ :

۱۶۸۔ اسلوب احمد انصاری :اردو کے پندرہ ناول،ص ۱۷ :

۱۶۹۔ عبداللہ حسین :اداس نسلین،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز،طبع ثانی ۲۰۱۰ :ء،ص ۵۱ :،۵۲

۱۷۰۔ ایضاً،ص ۳۶ :

۱۷۱۔ ایضاً،ص ۳۷ :

۱۷۲۔ ایضاً،ص ۵۱۱ :

۱۷۳۔ اسلوب احمد انصاری :اردو کے پندرہ ناول،ص ۲۰۴ :

۱۷۴۔ عبداللہ حسین :اداس نسلیں،ص ۶۴ :

۱۷۵۔ ایضاً،ص ۱۲۷ :

۱۷۶۔ ایضاً،ص ۲۳۴ :

۱۷۷۔ ایضاً،ص ۳۱۹ :،۳۲۰

۱۷۸۔ ایضاً،ص ۱۱۹ :

۱۷۹۔ عبدالسلام،ڈاکٹر :''اداس نسلیں ایک جائزہ''،(مضمون) مطبوعہ :''سیپ'' کراچی،دسمبر ۱۹۸۳ء،ص ۳۸ :

۱۸۰۔ محمد خالد اختر :''عبداللہ حسین کی اداس نسلیں''(مضمون) مطبوعہ :''فنون''،لاہور،اکتوبر،نومبر ۱۹۶۴ء،ص ۶۴ :

۱۸۱۔ عبداللہ حسین:اداس نسلیں،ص ۴۸ :

۱۸۲۔ ایضاً،ص ۱۷۱ :

۱۸۳۔ ایضاً،ص ۳۳۳ :

۱۸۴۔ ایضاً،ص ۳۸ :

۱۸۵۔ ایضاً،ص ۴۳۱ :

۱۸۶۔ ایضاً،ص ۴۸۳ :

۱۸۷۔ رضی عابدی :تین ناول نگار ،لاہور : سانجھ،۲۰۱۰ء،ص ۱۳۰ :

۱۸۸۔ عبداللہ حسین:باگھ ،لاہور : سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۸۸ء،ص ۸۷ :

۱۸۹۔ ایضاً،ص ۸۷ :

۱۹۰۔ ایضاً،ص ۱۴۷ :

۱۹۱۔ ایضاً،ص ۲۰۶ :

۱۹۲۔ ایضاً،ص ۲۴۲ :

۱۹۳۔ ایضاً،ص ۲۵۱ :

۱۹۴۔ ایضاً،ص ۲۷۸ :

۱۹۵۔ ایضاً،ص ۲۵۶ :

۱۹۶۔ خالداشرف،ڈاکٹر :برصغیرمیں اردو ناول،لاہور : فکشن ہاؤس،۲۰۰۵ء،ص ۲۶۹ :

۱۹۷۔ خدیجہ مستور :آنگن،لاہور :التحریر،طبع اوّل ۱۹۶۲ء،ص ۳۱۱ :

۱۹۸۔ ایضاً،ص ۲۱۱ : ،۲۱۲

۱۹۹۔ اسلم آزاد،ڈاکٹر:اردو ناول آزادی کے بعد ،ص ۲۲۲ :

۲۰۰۔ انور پاشا،ڈاکٹر :ہندوپاک میں اردو ناول،نئی دہلی : پیش رَو پبلی کیشنز،طبع اوّل ۱۹۹۲ء،ص ۲۲۵ :

۲۰۱۔ خدیجہ مستور:آنگن،ص ۲۵۰ :

۲۰۲۔ ایضاً،ص ۱۲۷ :

۲۰۳۔ ایضاً،ص ۳۰۴ :

۲۰۴۔ ایضاً،ص ۳۰۴ :

۲۰۵۔ محمداحسن فاروقی،ڈاکٹر : ’’آنگن پر ایک نظر‘‘(مضمون) مطبوعہ : ’’فنون‘‘ لاہور ۱۹۶۲ء،ص ۷۷ :

۲۰۶۔ اسلم فرخی،ڈاکٹر : ’’آنگن کی دنیا‘‘ (مضمون) ،ایضاً،ص ۱۰۶ :

۲۰۷۔ خدیجہ مستور :زمین،ص ۹ :

۲۰۸۔ ایضاً،ص ۸۴ :

۲۰۹۔ ایضاً،ص ۱۲۸ :

۲۱۰۔ ایضاً،ص ۱۹۰ :

۲۱۱۔ ایضاً،ص ۲۰۳ :، ۲۰۴

۲۱۲۔ ایضاً،ص ۲۲۲ :

۲۱۳۔ احمدندیم قاسمی : ''زمین''(مضمون) مطبوعہ : ''فنون''،لاہور،''خدیجہ مستور نمبر''، ۱۹۸۳ء،ص ۸۳ :

۲۱۴۔ عصمت چغتائی :معصومہ،لاہور :نیاادارہ،طبع اوّل ۱۹۶۲ :ء،ص ۸۳ :

۲۱۵۔ ایضاً،ص ۱۶۷ :

۲۱۶۔ رضیہ فصیح احمد :آبلہ پا ،ص ۳۷۵ :

۲۱۷۔ اسلوب احمد انصاری :اردو کے پندرہ ناول ،ص ۲۵۸ :

۲۱۸۔ ایضاً،ص ۲۷۰ :

۲۱۹۔ رضیہ فصیح احمد :آبلہ پا ،ص ۳۲۰ :

۲۲۰۔ ایضاً،ص ۲۲۳ :

۲۲۱۔ اسلوب احمد انصاری :اردو کے پندرہ ناول ،ص ۲۷۱ :

۲۲۲۔ الطاف فاطمہ :دستک نہ دو ،لاہور :فیروزسنز لمیٹڈ،طبع اوّل ۱۹۶۸ :ء،ص ۱۴ :

۲۲۳۔ ایضاً،ص ۲۷۲ :

۲۲۴۔ ایضاً،ص ۵۶۳ :

۲۲۵۔ ایضاً،ص ۱۴۴ :

۲۲۶۔ ایضاً،ص ۲ :، ۳

۲۲۷۔ ایضاً،ص ۳۱۱ :

۲۲۸۔ ایضاً،ص ۲۷ :

۲۲۹۔ ایضاً،ص ۳۲۰ :

۲۳۰۔ ایضاً،ص ۳۳۲ :

۲۳۱۔ ایضاً،ص ۲۴۳ :

۲۳۲۔ ممتاز احمد خاں،ڈاکٹر :اردو ناول کے چند اہم زاویے،کراچی :انجمن ترقی اردو پاکستان،طبع اوّل ۲۰۰۳ :ء،ص ۱۷۳ :

۲۳۳۔ ایضاً،ص ۱۷۴ :

۲۳۴۔ 'رشیدہ رضویہ :گھر میرا ،راستے غم کے،لاہور :آئینہ ادب،طبع اوّل ۱۹۷۱ :ء،ص ۲۹۵ :

۲۳۵۔ ایضاً،ص ۲۷۴ :

۲۳۶۔ ایضاً،ص ۳۱۳ :

۲۳۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر : ''ناول: پس منظر و پیش منظر''(مضمون) مشمولہ : ''داستان اور ناول''، لاہور : سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء،ص ۲۲ :

۲۳۸۔ خالد اشرف، ڈاکٹر :برصغیر میں اردو ناول،ص ۲۲۳ :

۲۳۹۔ حیات اللہ انصاری :لہو کے پھول، لکھنؤ : کتاب دان، طبع اوّل ۱۹۶۹: ء،ص ۲۳۸ :

۲۴۰۔ فرخندہ لودھی :حسرت عرض تمنا، لاہور : ماڈل بُک سٹال، طبع اوّل : جنوری ۱۹۶۹ء،ص ۳۶ :

۲۴۱۔ فرخندہ لودھی :ایضاً،ص ۳۴ :

۲۴۲۔ سید شبیر حسین :جھوک سیال، لاہور : نام اشاعت گھر ندارد، طبع اوّل ۱۹۷۲ :ء،ص ۲۶۳ :

۲۴۳۔ سید شبیر حسین :ایضاً،ص ۱۱۹ :

۲۴۴۔ واجدہ تبسم :نتھ کی عزت، لاہور : مکتبہ اردو ادب، طبع ششم ۱۹۸۰ :ء،ص ۱۵۰ :

۲۴۵۔ واجدہ تبسم :کیسے کاٹوں رین، لاہور : مکتبہ اردو ادب، طبع ثانی ۱۹۷۵ :ء،ص ۲۶ :

۲۴۶۔ واجدہ تبسم :ایضاً،ص ۵ :

۲۴۷۔ واجدہ تبسم :ایضاً،ص ۲۹ :

۲۴۸۔ واجدہ تبسم :ایضاً،ص ۳۵ :

۲۴۹۔ واجدہ تبسم :ساتواں پھیرا، نئی دہلی : ترقی اردو بیورو، طبع اوّل ۱۹۸۶ :ء،ص ۶۵ :

۲۵۰۔ انیس ناگی:دیوار کے پیچھے، لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز، طبع دوم ۱۹۸۶:ء،ص ۴ :

۲۵۱۔ قاضی جاوید :دیوار کے پیچھے، (تجزیہ) مشمولہ ''انیس ناگی ایک وجودی ناول نگار''، مرتبہ : زاہد مسعود، لاہور، حسن پبلی کیشنز، طبع اوّل ۱۹۹۷ :ء،ص ۷:

۲۵۲۔ قاضی جاوید: ایضاً،ص ۸ :

۲۵۳۔ انیس ناگی :دیوار کے پیچھے، لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز، طبع دوم ۱۹۸۶ :ء،ص ۱۶۷ :

۲۵۴۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر :دیوار کے پیچھے (تجزیہ)، مشمولہ ''انیس ناگی ایک وجودی ناول نگار'' مرتبہ :زاہد مسعود، لاہور : حسن پبلی کیشنز، طبع اوّل ۱۹۸۷ :ء،ص ۱۷ :

۲۵۵۔ پاسٹرناک، بورس (انٹرویو) ''نیو یارک ٹائمز''، فروری ۱۹۵۹ء،ص ۱۶ :

۲۵۶۔ انیس ناگی :دیوار کے پیچھے،ص ۱۷۶ :

۲۵۷۔ خالد اشرف، ڈاکٹر :برصغیر میں اردو ناول، دہلی ۲۱۱ :۔ غالب اپارٹمنٹس، پیتم پورہ، طبع اوّل ۱۹۹۵ :ء،ص ۸۱ :، ۸۲

۲۵۸۔ انیس ناگی :دیوار کے پیچھے،ص ۱۱۵ :

۲۵۹۔ ایضاً،ص ۲۱۶ :

۲۶۰۔ وحید قریشی، ڈاکٹر :میں اور وہ (تجزیہ) مشمولہ ''انیس ناگی ایک وجودی ناول نگار''،ص ۲۷ :

۲۶۱۔ انیس ناگی :ایک ادھوری سرگذشت (آپ بیتی)،لاہور :جمالیات،طبع اوّل ۲۰۰۸ :ء،ص :س ن

۲۶۲۔ ایضاً :ص،۱۱

۲۶۳۔ ممتاز احمد خان،ڈاکٹر :میں اور وہ (تجزیہ)،کراچی: ''قومی زبان''،بابت :جنوری ۱۹۸۹ء،ص ۲۴ :

۲۶۴۔ انیس ناگی :دیوار کے پیچھے،ص ۲۶۱ :

۲۶۵۔ انیس ناگی :میں اور وہ،ص ۱۰۳ :

۲۶۶۔ انیس ناگی :ایضاً،ص ۲۳ :

۲۶۷۔ وحید قریشی،ڈاکٹر :میں اور وہ (تجزیہ) مشمولہ ''انیس ناگی ایک وجودی ناول نگار''،ص ۶۷ :

۲۶۸۔ انیس ناگی :ایک ادھوری سرگذشت،ص ۱۳ :

۲۶۹۔ عفّت انیس : ''انیس ناگی'' (مضمون)،مطبوعہ :دانش ور،لاہور،بابت ۲۰۱۱ء،ص ۹۵ :

۲۷۰۔ محمد سلیم الرحمان :انیس ناگی کا ناول ''زوال'' (مشمولہ) ''انیس ناگی ایک وجودی ناول نگار''،ص ۳۸ :

۲۷۱۔ خالد اشرف،ڈاکٹر :برصغیر میں اردو ناول،ص ۳۴۳ :

۲۷۲۔ انیس ناگی :کیمپ،لاہور :جمالیات،۱۹۹۸ء،ص ۱۴ :

۲۷۳۔ ایضاً،ص ۱۱۹ :

۲۷۴۔ 'شاہین مفتی،ڈاکٹر :ایضا:،ص ۱۲۸ :

۲۷۵۔ ممتاز احمد خاں،ڈاکٹر :اردو ناول کے بدلتے تناظر،کراچی :ویلکم بُک پورٹ،طبع اوّل ۱۹۹۳ :ء،ص ۵۰ :

۲۷۶۔ انیس ناگی:دیوار کے پیچھے،ص ۳۳ :

۲۷۷۔ ایضاً،ص ۲۷۸ :

۲۷۸۔ انیس ناگی :پتلیاں،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۷ء،ص ۳۱ :

۲۷۹۔ انتظار حسین :چاند گہن،لاہور :مکتبہ کارواں،طبع اوّل ۱۹۵۳ :ء،ص ۱۵۱ :

۲۸۰۔ سلیم اختر،ڈاکٹر :داستان اور ناول :تنقیدی مطالعہ،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز،طبع اوّل ۱۹۹۱ :ء،ص ۱۳۵ :

۲۸۱۔ ایضاً،ص ۱۴۰ :

۲۸۲۔ انتظار حسین:بستی،نئی دہلی : مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،طبع اوّل ۱۹۸۰ :ء،ص ۱۴۳ :

۲۸۳۔ ایضاً،ص ۱۳۲ :

۲۸۴۔ وقار ناصری :آزادی کے بعد اردو ناول، مطبوعہ : ''نیا دور''،لکھنؤ،ستمبر ۱۹۹۷ء،ص ۱۳ :

۲۸۵۔ انتظار حسین :بستی،ص ۱۰۴ :،۱۰۵

۲۸۶۔ انتظار حسین :آگے سمندر ہے،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز،طبع اوّل ۱۹۹۵ :ء،ص ۵:

۲۸۷۔ ایضاً،ص ۶ :

۲۸۸۔ ایضاً،ص ٦ :

۲۸۹۔ نوید شہزاد، ڈاکٹر :آگے سمندر ہے :ایک نقطۂ نظر، مطبوعہ : ''دریافت''، اسلام آباد، شمارہ ۱۰ :، جنوری ۲۰۱۱ء، ص ۳۲۱ :

۲۹۰۔ ایضاً، ص ۳۲۲ :

۲۹۱۔ ایضاً، ص ۳۲۲ :

۲۹۲۔ صلاح الدین پرویز :نمرتا، نئی دہلی :شعور پبلی کیشنز، طبع اوّل ۱۹۸۰ :ء، ص ۳۰ :، ۳۳

۲۹۳۔ ایضاً، ص ۱۱ :

۲۹۴۔ 'ایضاً، ص ۲۳ :، ۲۴

۲۹۵۔ ایضاً، ص ۲٦ :، ۲۷

۲۹٦۔ ایضاً، ص ۳۹ :

۲۹۷۔ ایضاً، ص ۵۲ :

۲۹۸۔ ایضاً، ص ۴۳ :

۲۹۹۔ ایضاً، ص ۴۳ :

۳۰۰۔ ایضاً، ص ۷٦ :، ۷۷

۳۰۱۔ ایضاً، ص ۷۳ :

۳۰۲۔ ایضاً، ص ۱۴ :

۳۰۳۔ ایضاً، ص ۴۵ :، ۵۵

۳۰۴۔ 'ایضاً، ص ۱۰۸ :

۳۰۵۔ محمود ہاشمی :نمرتا، ص ۱۵۰ :

۳۰٦۔ صلاح الدین پرویز :سارے دن کا تھکا ہوا پُرش، علی گڑھ، مکتبہ الفاظ، طبع اوّل ۱۹۸۲ :ء، ص ۳۷ :

۳۰۷۔ ایضاً، ص ۲۸ :

۳۰۸۔ ایضاً، ص ۱۴۵ :

۳۰۹۔ ایضاً، ص ۱۴٦ :

۳۱۰۔ ایضاً، ص ۱۴۱ :

۳۱۱۔ محمود ہاشمی :(تعارفیہ) :آئیڈنٹٹی کارڈ، دہلی :اخبارِ نو پبلی کیشنز، طبع اوّل ۱۹۸۹ :ء، ص ۱۱ :

۳۱۲۔ صلاح الدین پرویز :آئیڈنٹٹی کارڈ، ص ۳۹ :

۳۱۳۔ ایضاً، ص ۳۹ :

۳۱۴۔ 'ایضاً، ص ۹۷ :

۳۱۵۔ ایضاً،ص ۹۸ :

۳۱۶۔ ایضاً،ص ۱۴۱ :

۳۱۷۔ ایضاً،ص ۱۹۹ :،۲۰۰

۳۱۸۔ ایضاً،ص ۲۰۶ :

۳۱۹۔ ایضاً،ص ۱۴۲ :

۳۲۰۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر : افسانے کا منظر نامہ، لاہور : اورینٹ پبلشرز، ۲۰۱۲ء، ص ۱۰۵ :

۳۲۱۔ انور سجّاد : خوشیوں کا باغ، نئی دہلی : شعور پبلی کیشنز، طبع اوّل ۱۹۸۱ :ء، ص ۴۴ :

۳۲۲۔ ایضاً،ص ۴۳ :

۳۲۳۔ ایضاً،ص ۹۸ :

۳۲۴۔ 'ایضاً،ص ۳۷ :،۳۸

۳۲۵۔ ایضاً،ص ۱۷ :

۳۲۶۔ انور سجّاد : خوشیوں کا باغ، ص ۱۷ :

۳۲۷۔ ایضاً،ص ۱۷ :

۳۲۸۔ ایضاً،ص ۲۷ :

۳۲۹۔ ایضاً،ص ۲۸ :

۳۳۰۔ ایضاً،ص ۳۸ :

۳۳۱۔ ایضاً،ص ۸۱ :

۳۳۲۔ ایضاً،ص ۸۳ :

۳۳۳۔ آغا سہیل، ڈاکٹر : خوشیوں کا باغ : ایک مطالعہ، مطبوعہ : ''آہنگ''، گیا، بہار، بھارتی، مئی ۱۹۸۲ء، ص ۱۳ :

۳۳۴۔ 'انور سجّاد : جنم روپ، لاہور : قوسین، طبع اوّل ۱۹۸۵ :ء، ص ۸۷ :

۳۳۵۔ ایضاً،ص ۱۸ :

۳۳۶۔ ایضاً،ص ۵۵ :

۳۳۷۔ ایضاً،ص ۶۶ :

۳۳۸۔ ایضاً، اندرونی صفحہ، صفحہ نمبر ندارد

۳۳۹۔ اسلوب احمد انصاری : اردو کے پندرہ ناول، علی گڑھ : یونیورسل بک ہاؤس، طبع اوّل : اپریل ۲۰۰۳ء، ص ۳۰۸ :

۳۴۰۔ بانو قدسیہ : راجہ گدھ، لاہور : سنگ میل پبلی کیشنز، طبع اوّل ۱۹۸۱ :ء، ص ۱۶ :

۳۴۱۔ ایضاً،ص ۱۷ :

۳۴۲۔ ایضاً،ص۱۸ :

۳۴۳۔ ایضاً،ص۳۹۸ :

۳۴۴۔ 'ایضاً،ص۴۳۴ :

۳۴۵۔ ایضاً،ص۳۲۹ :

۳۴۶۔ مستنصر حسین تارڑ :(انٹرویو) مطبوعہ :''آبشار''(ناول صدی نمبر)،میانوالی،شمارہ ۴ :،۲۰۱۷ء،ص۳۵ :

۳۴۷۔ ممتاز احمد خاں،ڈاکٹر : اردو ناول کے چند اہم زاویے،کراچی :انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۳ء،ص۱۸۹ :

۳۴۸۔ مستنصر حسین تارڑ :بہاؤ،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء،ص ۶۳ :

۳۴۹۔ ایضاً،ص۱۷۹ :

۳۵۰۔ ایضاً،ص۱۹۲ :

۳۵۱۔ ایضاً،ص۱۵۱ :

۳۵۲۔ ایضاً،ص۱۵۱ :

۳۵۳۔ رشید امجد،ڈاکٹر :دریافت،کراچی،جلد ۳ :،شمارہ۹ :،۱۹۹۵ء،ص۲۸ :

۳۵۴۔ مبین مرزا : آبشار (ناول صدی نمبر)،میانوالی،شمارہ ۴ :،۲۰۱۷ء،ص۱۶ :

۳۵۵۔ مستنصر حسین تارڑ،(انٹرویو) مطبوعہ :تسطیر،لاہور،جولائی—اگست،۱۹۹۹ء،ص۲۷ :

۳۵۶۔ مستنصر حسین تارڑ : راکھ،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۹۷ء،ص۱۴۸ :

۳۵۷۔ مسعود اشعر :تاریخ کے گھاؤ :راکھ (مضمون) مطبوعہ :''ادب لطیف''، لاہور :نومبر۱۹۹۸ء،ص۳۸ :

۳۵۸۔ مستنصر حسین تارڑ : راکھ، ص۳۱۶ :

۳۵۹۔ ایضاً،ص۳۹۲ :

۳۶۰۔ مستنصر حسین تارڑ :قربتِ مرگ میں محبت،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۱ء،ص۴۶ :

۳۶۱۔ ایضاً،ص۵۰ :

۳۶۲۔ ایضاً،ص۱۰۸ :

۳۶۳۔ ایضاً،ص۱۱ :

۳۶۴۔ ایضاً،ص۱۲ :

۳۶۵۔ ایضاً،ص۷۰ :

۳۶۶۔ ایضاً،ص۷۴ :

۳۶۷۔ ایضاً،ص۳۷ :

۳۶۸۔ ایضاً،ص۱۷۱ :

۳۶۹۔ ایضاً،ص ۱۷۲ :

۳۷۰۔ مستنصر حسین تارڑ :خس و خاشاک زمانے،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز،،طبع اوّل ۲۰۱۰:ء،ص ۴۱۷ :

۳۷۱۔ الیاس احمد گدّی :فائر ایریا ،نئی دہلی :معیار پبلی کیشنز،طبع اوّل ۱۹۹۴ :ء،ص ۵۷ :

۳۷۲۔ ایضاً،ص ۶۰ :

۳۷۳۔ ایضاً،ص ۳ :

۳۷۴۔ ایضاً،ص ۱۳۰ :

۳۷۵۔ ایضاً،ص ۳۰ :

۳۷۶۔ ایضاً،ص ۳۴۷ :،۳۴۸

۳۷۷۔ علی احمد فاطمی،ڈاکٹر :مشمولہ ''کسی دن'' از اقبال مجید،الہ آباد :نیا سفر پبلی کیشنز،طبع اوّل :جنوری ۱۹۹۸ء،ص :پبلشرز نوٹ

۳۷۸۔ ایضاً،ص :پبلشرز نوٹ

۳۷۹۔ اقبال مجید :کسی دن،الہ آباد :نیا سفر پبلی کیشنز،طبع اوّل :جنوری ۱۹۹۸ء،ص ۹ :

۳۸۰۔ ایضاً،ص ۳۴ :

۳۸۱۔ ایضاً،ص ۳۵ :

۳۸۲۔ شمیم حنفی،ڈاکٹر :نمک ذائقہ بھی ہے اور زنجیر بھی (دیباچہ) مشمولہ :''کسی دن''،الہ آباد :نیا سفر پبلی کیشنز،طبع اوّل :
جنوری ۱۹۹۸ء،ص (ii) :

۳۸۳۔ ایضاً،ص (iii) :

۳۸۴۔ اقبال مجید :نمک،ص ۸ :

۳۸۵۔ ایضاً،ص ۱۱۷ :

باب چہارم:

اکیسویں صدی میں اُردو ناول

۱۹ ویں صدی عیسوی کا وسط آخر تھا جب اردو ناول میں داستان اور تمثیلی قصّے کا تخیلاتی دنیا سے جدا ہو کر ہر لحظہ بدلتے سماجی اور سیاسی منظر ناموں پر انسانی وجود کی واردات کا بیان، موضوعات کی رنگا رنگی کے ساتھ نئے نئے اسالیب بیان میں ڈھل کر سامنے آنے لگا تھا۔ یہ سلسلہ بیسویں صدی میں انتہا کو پہنچا۔

ہم نے ۲۰ ویں صدی عیسوی کے وسط آخر میں سامنے آنے والے کئی ایک ناول نگاروں از قسم انیس ناگی اور مستنصر حسین تارڑ کو ۲۱ ویں صدی میں بھی مصروفِ کار دیکھا لیکن زیرِ نظر باب چہارم مختلف اس لیے ہے کہ اس میں صرف وہی ناول نگار زیرِ بحث آئیں گے جنھوں نے ناول نگاری کا آغاز ہی ۲۱ ویں صدی عیسوی میں کیا۔ اس باب کی ایک حیران کن بات یہ ہے کہ ۲۱ ویں صدی عیسوی میں سامنے آنے والے بیشتر ناول نگاروں کی ابتدائی شناخت افسانہ نگار کی ہے جو ۲۰ ویں صدی عیسوی میں مستحکم ہو چکی تھی۔ مثال کے طور پر ۲۰ ویں صدی عیسوی کے پانچویں دہے میں حسن منظر، ساتویں دہے میں مرزا حامد بیگ اور انیس اشفاق، آٹھویں دہے میں مرزا اطہر بیگ، غضنفر اور سیّد محمد اشرف اور نویں دہے کے آخر میں خالد جاوید اور شمس الرحمن فاروقی بہ طور افسانہ نگار سامنے آئے اور نمایاں طور پر پہچانے گئے۔

ان سبھی کا ۲۱ ویں صدی عیسوی میں افسانے *(short fiction)* سے ناول *(long fiction)* کی طرف منتقلی *(shifting)* کا معاملہ بالکل ویسا ہی ہے، جیسے ان سے قبل حجاب اسماعیل (حجاب امتیاز علی)، عزیز احمد، کرشن چندر، راما نند ساگر، قرۃ العین حیدر، ممتاز مفتی، ابراہیم جلیس، شوکت صدیقی، حیات اللہ انصاری، خدیجہ مستور، انتظار حسین، الطاف فاطمہ اور انور سجّاد *(short fiction)* افسانہ میں اپنی پہچان مستحکم کرنے کے بعد ناولٹ یا ناول *(long fiction)* کی طرف آئے اور بہ طور ناول نگار بھی اپنی پہچان بنائی۔

اکیسویں صدی عیسوی کے دوسرے دہے میں اردو ناول کے ایک سو پچاس سال مکمل ہوئے۔ جب کہ بیسویں صدی کے نصف اوّل (۱۴—اگست ۱۹۴۷ء تا ۲۰۰۰ء) کے ترپن سالہ دورانیہ میں اردو ناول کے اسالیب میں سب سے بڑی تبدیلی ہندوستان اور پاکستان کی علاقائی زبانوں کی اردو زبان میں آمیزش کو قرار دیا جا سکتا ہے۔

اردو ناول کے اسالیب بیان کی سب سے اہم رکن، اردو زبان، غیر منقسم ہندوستان کی ایک ہزار سالہ مشترک تہذیب کی وارث ہی نہیں، ثقافتی شناخت بھی ہے۔ بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

> ’’اردو کو محض ایک زبان کہنا اردو کے ساتھ ناانصافی ہے۔ یہ ایک طرزِ حیات، ایک اسلوب زیست، ایک اندازِ نظر یا جینے کا ایک سلیقہ و طریقہ بھی ہے۔‘‘(۱)

آزادی اور تقسیم ہند (۱۹۴۷ء) کے بعد فسادات کے نتیجہ میں اتر پردیش اور بہار سے اردو بولنے والوں کی خاصی آبادی مغربی پنجاب، سندھ اور مشرقی بنگال کے مختلف علاقوں میں منتقل ہوئی تو اردو کے اسالیب بیان میں اردو زبان کا ایشیا گیر کردار اُبھر کر سامنے آیا۔ ہندوستان میں شروع سے کشمیر اور کنیا کماری اور آسام سے گجرات تک ہر جگہ کسی نہ کسی شکل میں اردو بولنے اور سمجھنے والے مل جاتے رہے۔ اسلوب سازی کے حوالے سے اردو، اخذ واستفادے کے معاملے میں بڑی لچک رکھتی ہے۔ اس لیے کہ نہ صرف اس کا دامن وسیع ہے بلکہ ہر دل عزیز بھی ہے۔ یہ الگ بات کہ برصغیر ہند و پاک میں کوئی صوبہ ایسا نہیں جہاں اردو مادری زبان کی حیثیت رکھتی ہو۔ کہیں نہیں۔ سارے بنگلہ دیش (بہاری مہاجروں کو چھوڑ کر) کی زبان بنگالی ہے۔ پاکستان میں پنجابی، سرائیکی، ہندکو، سندھی، بلوچی اور پشتو ہیں جو الگ الگ صوبہ جاتی زبانیں قرار دی جاتی ہیں۔ یہ بھی حیران کن حقیقت ہے کہ ہندوستان، پاکستان اور بنگلہ دیش کی علاقائی زبانوں کے مقابلے میں اردو کا احاطہ (range) بھی نسبتاً کم ہے۔ صرف پنجابی ہی کو لے لیں۔ اردو کی بتیس بنیادی آوازیں ہیں اور پنجابی کی باون۔ ایک پنجابی کو اردو میں لکھنے کے لیے اپنی زبان کی بائیس بنیادی آوازوں کو قربان کرنا پڑتا ہے جب کہ اکیسویں صدی کے طلوع ہونے تک ہندوستان میں مروّج علاقائی زبانوں کے زیرِ اثر اردو کی بھی کئی ایک بنیادی آوازیں غائب ہوتی جا رہی ہیں، جیسے غالب (گالب)، خالص (کھالس)، ضرور (جرور)، قابل (کابل)، قسمت (کسمت)، زمانہ (جمانہ) وغیرہ۔ اسالیب کی سطح پر اب ایک ایسی زبان سامنے آ رہی ہے جس میں خ، ق، ض، ف، غ کی آوازیں صاف سنائی نہیں دیتیں۔ بالخصوص ہندوستان کے علاقہ 'بہار' کے ناول نگاروں کے ہاں یہ صورت زیادہ دیکھنے کو ملتی ہے۔ اب کچھ مدت سے یہی خرابی پاکستان کے ایسے ناول نگاروں کے اسالیب بیان میں بھی دیکھنے کو ملنے لگی ہے، جن کا تعلق پاکستان کے دیہی علاقہ جات از قسم 'نیلی بار'، 'ساندل بار' یا علاقہ 'پوٹھوہار' سے ہے یا کراچی کے گنجان آباد، معیاری اردو سے دور علاقہ جات سے۔

بے شک زبان میں تبدیلیاں سماج میں پائے جانے والے باہمی امتیازات سے جڑی ہوتی ہیں لیکن جس طرح تہذیبی رویے بعض معیار رکھتے ہیں بالکل اسی طرح لسانی رویوں کے بھی معیار ہوتے ہیں۔ جب کوئی کہتا ہے کہ ''میں جار یا اُوں'' اور ''میں جار ہا ہوں''، تو جہاں تک بولنے اور سننے والوں کا تعلق ہے انھیں ان دونوں جملوں کا مفہوم سمجھنے میں کوئی دقت نہیں ہوگی، کیوں کہ دونوں میں جملے کے بنیادی اجزاء موجود ہیں لیکن ہم ''ریا اُوں'' کو غلط یا غیر معیاری اردو سے ہی تعبیر کریں گے۔ اسلوب بیان کی سطح پر ایسی زبان برتنا صرف مکالماتی سطح پر جائز ہے اور بنیادی متن (*text*) کی سطح پر ناجائز۔

یہ الگ بات کہ اسالیب بیان کی سطح پر برتی جانے اولی اردو میں جو الفاظ دوسری زبانوں سے آئے وہ صرف اسماء تک محدود ہیں اور اُن کو برتا جا سکتا ہے جیسے آج ریڈیو، ٹی وی اور کمپیوٹر جیسے بے شمار الفاظ انگریزی سے آ گئے ہیں۔ ان الفاظ سے صرف پڑھے لکھے لوگ ہی نہیں بلکہ معمولی مکینک بھی خوب واقف ہے لیکن یہ طے ہے کہ اردو میں دخیل الفاظ کا یہ سلسلہ صرف اسماء تک محدود رہا ہے، دوسری قسم کے الفاظ یعنی فعل وحرف (*verb, preposition*) وغیرہ سارے کے سارے مقامی ہیں۔ بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری:

''روزمرہ کی بات چیت میں عوام وخواص سب شکم کی جگہ پیٹ، انگشت کی جگہ انگلی، چشم کی بجائے آنکھ اور گوش کی جگہ کان

اور دست کے بجائے ہاتھ کے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ اس قسم کے الفاظ اردو میں مفرد بولے ہی نہیں جا سکتے۔ ان کو استعمال کرنے کے لئے انہیں اسی قسم کے دوسرے الفاظ سے مرکب کرنا پڑتا ہے جیسے شکم سیر، انگشت بدنداں، گوش و ہوش، چشم عبرت اور دست کرم وغیرہ ظاہر ہے اس قسم کے مرکب کی تخلیق اور ان کا استعمال ہر شخص کے بس کی بات نہیں۔،، (۲)

پاکستانی علاقائی زبانوں کی جنم بھومی ایک ہی ہے۔ اردو، بلوچی، سندھی، پنجابی، پشتو، سرائیکی سب ایک ہی قسم کی تہذیبی زندگی، ایک حد تک ایک ہی قسم کی معاشرت اور ایک ہی قسم کی آب و ہوا کی پروردہ ہیں۔ ان کے ظاہری خدوخال ایک دوسرے سے کچھ الگ سہی لیکن بباطن وہ ایک دوسرے سے بہت قریب ہیں۔ ان سب کی روحوں پر اسلامی تہذیب و تمدن اور صوفیائے کرام کا سایہ ہے ان کے سرمایہ ادب اور مزاج و اسلوب میں بھی ایسی قدریں مشترک ہیں کہ وہ ایک دوسرے سے قریب تر ہوتی چلی جا رہی ہیں۔ نتیجہ کے طور پر اکیسویں صدی تک آتے آتے، خواہ ہندوستان ہو، بنگلہ دیش یا پاکستان، مقامی زبانوں کے دخیل الفاظ علاقہ جاتی سطح پر لکھی جانے والی اردو زبان کے اسالیب میں اپنا پتا دینے لگے ہیں۔ جیسے 'ہندوستانی اردو' میں رفتہ رفتہ ہندی کا چلن اور بہاری لہجہ دکھائی دینے لگا اور پاکستانی اردو ناول کے اسالیب میں پنجابی، پشتو اور سندھی کے علاوہ مقامی بولی سرائیکی کا عمل دخل سامنے آیا ہے۔

یہ بھی حقیقت ہے 'ناول' کُلی طور پر وجودی مسئلہ ہے اور ہر ناول موضوع کی مناسبت سے اپنی زبان خود تخلیق کرتا ہے لیکن اس حوالے سے دیکھنا ہوتا ہے کہ ناول اپنی معنوی تفہیم میں کس حد تک کامیاب ہوا۔ اسلوب محض الفاظ یا جملوں کی چستی، بندش اور نمائش کا نام نہیں بلکہ یہ ناول نگار کی تخلیقی اور تخیلی دنیا کو الفاظ کی وساطت سے برتنے اور *materialize* کرنے کی صلاحیت ہے۔

ایک اچھا ناول وہ ہوتا ہے جس کا موضوع اور اسلوب ایک دوسرے کے مددگار ہوں۔ ورنہ خراب اسلوب کسی بڑے اور اچھے موضوع کو برباد کر سکتا ہے۔ اسی طرح اعلیٰ اسلوب کا حامل کوئی ناول کسی ادنیٰ موضوع کو ارفع کرنے کی ضمانت نہیں۔

بیسویں اور اکیسویں صدی میں جیسے جیسے زبان و بیان کے معیار اور مرکزیت کے تصور میں لچک پیدا ہوئی ہے۔ ناول کے اسالیب بیان کی زبان میں علاقائیت کا رجحان بڑھا ہے، جس کے باعث علاقائی زبان و لہجہ، روزمرہ، محاورے اور ضرب الامثال استعمال بے ساختہ کیا جانے لگا ہے لیکن اس عمل کو اس لیے غیر مستحسن قرار نہیں دیا جا سکتا ہے کہ اردو لکھنے اور بولنے والوں کی یہ اکتسابی زبان نہیں ہے اور اس تعلق سے انہیں اس کا حق پہنچتا ہے کہ وہ اسی محاوراتی زبان کو استعمال کریں جس پر انہیں قدرت حاصل ہے۔

اس میں شک نہیں کہ ۱۴ / اگست ۱۹۴۷ء کے بعد پاکستان کی جملہ زبانیں اپنے اسلوبیاتی سطح پر اپنے خطوں کا بیانیہ بھی ہیں۔ پاکستانی بیانیے کے زیر اثر ہیں۔ پاکستان کے جتنے صوبے ہیں جداگانہ ثقافتوں کے حامل ہیں۔ انھی جداگانہ ثقافتوں میں پاکستان کی روح بستی ہے۔ ہندوستانی اور پاکستانی بیانیہ کے فروغ میں یقیناً زبانوں کا کردار اہم ہے، لیکن اس سے زیادہ اہم زبانوں کا قومی/ملکی مقامی بیانیے سے جڑنا ہے۔ اسالیب بیان میں ملی بیانیہ کسی مذہب یا نظریے کے زیر اثر ہوتا ہے اور جس

خطے میں یہ عمل ہو رہا ہوتا ہے، وہاں کی کلیدی زبان اس بیانیہ کے فروغ میں کردار ادا کرتی ہے۔ قیامِ پاکستان سے قبل ہندوستان میں چار کلیدی ملّی بیانیے پائے جاتے ہیں۔ مسلم بیانیہ، ہندو بیانیہ، عیسائی بیانیہ اور سکھ بیانیہ۔ ان تمام ملّی بیانیوں کے فروغ میں اردو زبان نمایاں حصہ دار ہے۔ لیکن اسلوبیاتی سطح پر اب جو پاکستانی بیانیہ، علاقائی زبانوں کے ادغام کے ساتھ بنتا دکھائی دیتا ہے، اس میں بہت احتیاط کی ضرورت ہے۔ اس لیے کہ ہم اردو لکھ رہے ہیں۔ سرائیکی، ہندکو، پنجاب کی نیلی بار یاساندل بار کی زبان میں ناول نہیں لکھ رہے۔ اسی طرح ہندوستان کے ناول نگاروں کو بھی اردو ناول لکھتے وقت علاقائی زبانوں کے ادغام سے بچنا ہوگا۔ اکیسویں صدی عیسوی میں سامنے آنے والے ناول نگاروں کے ہاں متبادل تاریخ، تہذیب وثقافت نیز گزشتہ صدی کے تجربات پر مبنی آپ بیتی وجگ بیتی کے عناصر کے ساتھ ساتھ اسالیبِ بیان کی سطح پر بے پناہ تنوع دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس حوالے سے میلان کنڈیرا (*Milan Kundera*) کا کہا سچ ہے کہ:

> ''عہد جدید کے آغاز ہی سے ناول متواتر اور وفا شعاری سے آدمی کے شانہ بہ شانہ چلا ہے۔''(۳)

اکیسویں صدی کی ابتدا میں سامنے آنے والے تین نئے ناول نگاروں: غضنفر، وحید احمد اور احمد بشیر کے ناول یکسر جداگانہ موضوعات اور اسالیبِ بیان کے حامل ہیں۔

غضنفر ۲۰۰۳ء: ناول :دِویہ بانی کا استعاراتی اور منظوم دلّت بیانیہ۔

یوں تو کئی ہندوستانی زبانوں مثلاً مراٹھی، گجراتی، ہندی، تامل اور تلگو ادب میں دلّتوں کے مسائل اور ان کی طرزِ زندگی پر لکھا گیا ہے لیکن اردو میں پہلی بار پریم چند نے ناول گوشۂ عافیت (۱۹۲۰ء) میں کسانوں کے ساتھ دلتوں کے دکھ درد اور مسائل کو بھی پیش کیا۔ انھوں نے اپنا آخری افسانہ کفن (۱۹۳۵ء) بھی دلّت تناظر ہی میں لکھا اور گھیسو، مادھو اور بدھیا جیسے ناقابلِ فراموش دلّت کردار تخلیق کیے۔ لیکن اردو میں دلّت تناظر میں لکھا گیا پہلا ناول :دِویہ بانی ہی ہے۔ جس کے مصنف غضنفر ہیں۔ بقول ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ:

> ''ہندوستانی معاشرت کے دبے کچلے، پسے ہوئے اور پس ماندہ طبقے کے لوگ آج 'دلت' کہے جاتے ہیں۔ گاندھی جی نے انھیں 'ہریجن' کا نام دیا تھا۔ سرکاری طور پر انھیں 'شیڈولڈ کاسٹ' کہا جانے لگا۔ دلت دراصل ہندوؤں کے نچلی ذات (*low caste*) سے تعلق رکھنے والے وہ غریب، کم زور اور پچھڑے ہوئے لوگ ہیں جنھیں ہندو طبقۂ اشرافیہ نے سماجی، تہذیبی اور مذہبی سطح پر الگ تھلگ کر کے رکھ دیا ہے۔ اونچی ذات کے ہندوؤں کے ذریعے دلتوں کا استحصال اور ان کی ذلت وخواری کوئی نئی بات نہیں ہے۔ یہ سلسلہ ویدک عہد سے جاری ہے۔ ہندوؤں کی قدیم مقدس کتاب 'مانو دھرم شاستر' (جسے *Laws of Manu* بھی کہتے ہیں) کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ قدیم عہد میں ہندو معاشرے کی بنیاد ذات پات کی تفریق پر رکھی گئی تھی۔ اونچی ذات کے ہندوؤں یا طبقہ اشرافیہ میں برہم، کھتری اور ویش شامل کیے گئے تھے جنھیں الگ الگ کام اور ذمے داریاں سونپی گئی تھیں اور نچلی ذات کے ہندو شودر کہلاتے تھے جنھیں اونچی ذات کے ہندوؤں کی خدمت گزاری پر مامور کیا گیا تھا۔ ان میں سے کسی کی بھی ذات تبدیل نہیں ہو سکتی تھی۔ ان کی آئندہ نسلوں کی ذات بھی وہی

مانی جاتی تھی جو ان کے پوروجنوں یعنی آباء کی ذات ہوتی تھی۔ ان چار ذاتوں کے علاوہ ہندوؤں کا ایک اور طبقہ بھی تھا جسے ذات سے باہر (outcaste) سمجھا جاتا تھا، اور یہ 'اچھوت' کہلاتا تھا۔ انھیں ایسے ادنیٰ کام سونپے گئے تھے جنھیں سر انجام دینا باعث عار اور موجب شرم و ذلت سمجھا جاتا تھا۔ یہی اچھوت اور شودر آج کے دلت ہیں۔''(۴)

دِویہ بانی کے پلاٹ میں کوئی پیچیدگی نہیں، نہ کرداروں کی بہتات ہے۔ پورے ناول کی مترنم شاعرانہ نثر میں ایسا جادو ہے کہ پڑھنے والا اس کے سحر میں کھو جاتا ہے۔ دِویہ بانی کے آغاز سے ایک سُر ملاحظہ ہو:

''سنو کہ میرے

سُر میں تان

سنو کہ میرے

بھیتر گان

سنو کہ میرے

شبد مہمان''

ڈاکٹر صغیر افراہیم کے مطابق : موضوعاتی سطح پر دہشت اور تشدد کے خوفناک ہیولیٰ کو ایک سانپ کے موتیف کے حوالے سے بیان کیا گیا ہے۔ شروع سے آخر تک رینگنے والا یہ سانپ اگر کچھ دور جا کر ہی ختم ہو جاتا تو یہ ناول کی کمزوری ہوتی لیکن فنکار نے آخر تک اس کو زندہ رکھا اور اس مقام پر مارا ہے جہاں اسے مرنا چاہیے۔

دِویہ بانی ایک زندہ استعارہ ہے، عرفان ذات کا۔ یہ وہ شعور ہے جو اچھے برے کی تمیز سکھاتا ہے۔ بقول صغیر افراہیم:

''ظالم اور مظلومی کے درمیان ازل سے جاری آویزش کا ایک طویل استعارہ بھی کہہ سکتے ہیں۔''(۵)

دِویہ بانی کا بنیادی موضوع ظالم اور مظلوم کے مابین ازل سے جاری کشاکش ہے۔ یہ اردو کا پہلا ناول ہے جو ہندوستان کے دلت، چمٹولی اور باھمن ٹولہ کی بستیوں کے حوالے سے لکھا گیا۔ ہندوستان کی قدیم ترین روایات کے مطابق انسانی تخلیق کا عمل یوں ہوا کہ برہما کے سُر سے جو لوگ پیدا کیے گئے وہ سماج میں برہمن کہلائے۔ پوجا پاٹھ ان کے حصّہ میں آیا۔ سینہ اور پسلی والے حصّے سے کھشتری پیدا ہوئے، جن کے سپرد ملک اور عوام کی حفاظت کی گئی۔ جسم کے درمیانی حصّے، پیٹ سے ویشیہ بنائے گئے۔ جنھوں نے تجارت اور کاشت کا کام سنبھالا۔ پیر اور تلوے سے شودر کی تخلیق ہوئی جس نے جسمانی مشقت کا بوجھ اٹھایا۔ شودر نے خدمت گزاری کی، پھر بھی لعنت کا طوق اُس کے گلے میں ڈال دیا گیا۔ پینے کا پانی بھی شُودر کے لیے ایک مسئلہ بن گیا۔ یُوں ایک طبقہ ظالم ہے اور دوسرا مظلوم۔ ناول دِویہ بانی میں استحصال کنندہ کی روایت بابا، معصومیت کی علامت بالیشور اور استحصال پذیری کے نمائندے بالو اور بندیا ہیں۔

زندگی تضادات سے عبارت ہے اور زندگی کی پیشکش میں غضنفر نے قدرے مختلف انداز اختیار کیا۔ اہم بات یہ ہے کہ اردو ناولوں میں اکثر استحصالی نظام کا پروردہ کردار ہی استحصالی نظام کے خلاف بغاوت کا علمبردار بنتا ہے جبکہ اس ناول میں

استحصال کنندہ طبقے کا ایک کردار قلب ماہیت کے عمل سے گزر کر انقلاب کا پیامبر بن جاتا ہے۔ یوں انسان کی فطرت کو مختلف زاویے سے دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ایک سو چار صفحات کا دِویہ بانی مترنم، استعاراتی بیانیہ میں لکھا گیا ناول ہے، جس میں کہانی ہی کی طرح پلاٹ، واقعات کا تسلسل اور کردار ہیں۔ مترنم بیانیہ میں کہانی کی طرح نکتہ عروج (climax) بھی ہے۔ ایک مکمل بیانیہ جس میں بہ لحاظ ترتیب تین حصے ہیں یعنی ابتداء، ارتقا اور انتہا۔ انھیں ہم آغاز، وسط اور انجام بھی کہہ سکتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ:

> ''یہ دراصل بیانیہ کی زمانی ترتیب ہے جو عمودی (vertical) ہے۔ بیانیہ کہانی تو ہوتا ہی ہے، کہانی کا کوئی حصہ بھی بیانیہ ہو سکتا ہے۔ بیانیہ میں مصنف یا ناول نگار خود راوی یا بیان کنندہ (narrator) ہوتا ہے، لیکن اگر بیانیہ طویل ہے تو اس کا کوئی کردار بھی راوی بن سکتا ہے، مثلاً دانو اور دیوتا کے درمیان امرت حاصل کرنے کے لیے جو یُدھ (جنگ) ہوا تھا اور جس میں دیوتاؤں کی جیت ہوئی تھی اس کا راوی اس یُدھ کے ناٹک میں بھاگ (حصہ) لینے والا جاگیشور ہے جو اس ناول کا ایک کردار ہے۔ اسی طرح گاؤں کی ناتک منڈلی میں کھیلے گئے ایک ناٹک میں برہما ایک کردار کی شکل میں نمودار ہوتے ہیں اور اپنے سر، بازو، پیٹ اور پیر سے انسانوں کی تخلیق کرتے ہیں، پھر کہتے ہیں: ''میں برہما ہوں، تم سب کا جنم داتا، مجھے پرنام کرو۔'' اس کے بعد پورے منظر نامے کے راوی برہما ہی ہیں۔''(۶)

دِویہ بانی کا مترنم بیانیہ جھگرو نامی ایک دلت پر ڈھائے گئے ظلم وستم کے بیان سے شروع ہوتا ہے۔ جھگرو کا قصور صرف اتنا تھا کہ اس نے دِویہ بانی سن لی،۔ اس جرم کی پاداش میں اسے نہ صرف مارا پیٹا جاتا ہے بلکہ اس کے کان میں پگھلا ہوا سیسا بھی ڈالا جاتا ہے۔ وہ ہون کنڈ کے چبوترے کے نیچے پتھریلی زمین پر قربانی کے جانور کی طرح پچھاڑیں کھا رہا ہے۔ ان مظالم کے ڈھانے والے بابا ہیں یعنی برہمن پجاری اور جھگرو، جوان کا داس (ملازم) ہے۔ بابا اس دلت کو اذیت پہنچانے کے ساتھ ساتھ ہون کنڈ کے چبوترے پر بیٹھے پرسکون انداز میں ہون کی کریا بھی پوری کرتے جاتے ہیں۔ اس جگر خراش منظر کو بابا کا پوتا بالک (بالیشور) بھی دیکھتا ہے اور اس کے دل میں جھگرو سے ہمدردی کا جذبہ پیدا ہو جاتا ہے اور وہ بابا سے اس واقعے سے متعلق طرح طرح کے سوالات کرتا ہے جن کے جواب دینے سے وہ قاصر رہتے ہیں۔ بقول صغیر افراہیم:

> ''دِویہ بانی کی شاعرانہ زبان، جس کی مثالیں ناول کے بیشتر صفحات سے دی جا سکتی ہیں، نہ صرف اپنا ایک انفرادی حسن رکھتی ہے بلکہ ناول میں زبان وبیان کے تفاعل پر سوالیہ نشان بھی لگاتی ہے۔ ناول کے مرکزی موضوع کی ترسیل ہندی آمیز شاعرانہ زبان کی متقاضی ہے لہٰذا بظاہر سطح پر نظر آنے والی اجنبیت آخری تجزیے میں مانوسیت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔''(۷)

یہ استعارہ اس حد تک وسیع ہے کہ دلتوں کے مسائل ومصائب تک محدود نہ رہ کر تاریکی اور گھٹن میں سانس لینے والے ہر شخص کی علامت بن جاتا ہے۔ ناول کی استعاراتی معنویت کو سمجھنے کے لیے ناول میں بیان کردہ بعض مرئی حوالوں مثلاً ''نالے'' اور ''ندی'' پر غور کرنا ضروری ہے۔ 'نالہ' استعارہ ہے اس مظلوم طبقے کا جس کی زندگی ٹھہری ہوئی ہے۔ یہ نالہ چھوٹی چھوٹی موریوں سے نمو پذیر ہونے کے باعث اور زیادہ بدبودار ہو گیا ہے۔ ندی اس طبقہ کی زندگی کا استعارہ ہے جو صاف

شفاف اور رواں دواں ہے۔ نالے میں غُسل کرنے والے انسان پر گندگی اس طرح مسلط ہو جاتی ہے کہ اس کے حواس مختل ہو جاتے ہیں۔ اچھے برے کی تمیز ختم ہو جاتی ہے اور جنسی احساس بھی سرد پڑ جاتا ہے۔ اس کے برعکس مراعات یافتہ طبقے کا اپنے لیے ندی کا انتخاب اور دوسروں کو نالے میں زندگی گزارنے پر مجبور کرنا اس بات کا غماز ہے کہ اعلیٰ ذات کے لوگ ایک بہت بڑے طبقہ کو گندگی میں دھکیل کر انھیں بے حس *(insensitive)* کر دینا چاہتے ہیں۔ ایک بڑی آبادی کو 'دِویہ بانی' سے محروم رکھنے کا واضح مقصد یہ ہے کہ یہ انسانی حس *(sense)* کو تیز کرتی ہے۔ اگر نچلے طبقے نے اسے پڑھ لیا تو اس کا sense بھی *develop* ہو سکتا ہے اور وہ نالے سے نکل کر ندی کی طرف بڑھ سکتا ہے۔

ندی، نالہ، مٹی، پہاڑ کے بعد جو منظر ابھرتا ہے اس میں بالک نے بالو کے اندر دِویہ بانی کے توسط سے ایسی دانش بھر دی ہے جس سے شعور کی کھڑکیاں کھلتی ہیں، تازہ ہوا آتی ہے، اندھیرا دور ہوتا ہے، گندگی صاف ہوتی ہے۔ اس تبدیلی کو بالو کے گھر میں دیکھا جا سکتا ہے جہاں دیر تک دِویہ بانی کے بول بالو کے کان میں گونجے:

> ''بالو کے کانوں میں گونجتے رہے۔ وہ انھیں غور سے سنتا رہا۔ اس کی نگاہیں ادھر اُدھر پھرتی رہیں۔ اچانک اس کے اندر ایک اضطراری کیفیت پیدا ہوئی۔ وہ اٹھ کر تیزی سے آگے بڑھا۔ طاق سے چھینی اور ہتھوڑا اٹھا کر دیوار تک پہنچا۔ دیوار پر چھینی کو ٹکایا اور چھینی پر ہتھوڑا مارنا شروع کر دیا۔''(۸)

اعلیٰ ذات کے لوگوں نے شودر ذات کی عورتوں سے بھرپور استفادے کا جواز بھی فراہم کر لیا۔ برسہا برس سے روا رکھے گئے اس وحشیانہ سلوک نے ان مجبور لوگوں کو بدترین حالات کا شکار بنا دیا۔ یہ خدمت گار طبقہ رفتہ رفتہ بے حسی کا شکار ہو گیا اور ایک وقت آیا جب یہ طبقہ نہ تو مقدّس کتابوں کو چھونے کا مستحق رہا اور نہ مندروں میں داخل ہونے کا۔ غضنفر نے اس طبقاتی درجہ بندی اور اس میں پروان چڑھنے والی لاقانونیت کو دِویہ بانی میں پیش کیا ہے۔ ناول کے قاری کو اس سے اکتاہٹ پیدا ہو سکتی تھی لیکن غضنفر نے اس کشاکش کو ڈرامائی اسلوب میں پیش کیا ہے، اس سے اُکتاہٹ کا احساس ختم ہو گیا۔

دِویہ بانی کا پلاٹ پیچیدہ نہیں، اور نہ ہی اس میں کوئی انوکھا پن ہے، لیکن اس کے سماجی و تہذیبی تناظر اور فکری محور نے اسے دلچسپ ضرور بنا دیا ہے۔ مذہب کی آڑ میں سماج کے کمزور طبقے پر ظلم و جبر کے خلاف احتجاج اور کچھ کر گزرنے کا عزم اس بیانیہ کو جان دار اور متحرک بنا دیتا ہے۔ دِویہ بانی کی زبان اس کے پلاٹ کے عین مطابق ہے، لیکن سنسکرت کے الفاظ کا بے دریغ استعمال اردو قارئین کی سماعت پر گراں گزرتا ہے۔

دِویہ بانی میں غضنفر نے استعاراتی اسلوب سے کام لیا ہے۔ سانپ کے استعارے *(metaphor)* کو انھوں نے بڑی فنی مہارت کے ساتھ برتا ہے، جو اس بیانیہ میں بدی، ظلم و جبر اور طبقہ اشرافیہ کی قوت کے استعارے کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ سانپ کا خاتمہ حقیقتاً بابا کے ظلم و جبر اور خود بابا کا خاتمہ ہے۔ دِویہ بانی میں اشاراتی/علامتی اسلوب سے بھی کام لیا گیا ہے۔ اس میں ہندو دیومالائی عناصر کی جھلک بھی صاف دکھائی دیتی ہے۔ اس ناول میں غضنفر نے فلیش بیک *(flash back)* کی تکنیک سے بھی کام لیا ہے۔ فلیش بیک میں ماضی و مستقبل کی تصویریں بنتی بگڑتی چلی جاتی ہیں جو زمان و مکان کی قیود سے آزاد ہیں۔ غضنفر کو جزئیات نگاری پر بھی کمال حاصل ہے۔ وہ جس صورت حال کو بھی بیان کرتے ہیں اس کی

تمام تفصیلات پیش کر دیتے ہیں۔ منظر نگاری بھی بہت اچھی ہے۔ باغ کا منظر یا نہانے کا منظر بیحد دل کش ہے۔

ناول دِویہ بانی سے کئی ایک نکات اُبھرتے ہیں جیسے یہ، کر یہہ منظر کہ ہون کنڈ میں اناج گھی تیل جلوایا جا رہا ہے۔ برہمن کے علاوہ باقی سب اس میں یہ چیزیں ڈال رہے ہیں۔ اس منظر کے پیچھے یہ حقیقت ہے کہ کسی کو تباہ کرنا ہو یا کسی کو ہمیشہ کی لیے اپنا تابع فرمان بنانا ہو تو اس کی معیشت *(economy)* کو تباہ کر دیا جائے اور وہ بھی اس طرح کہ جس کی معیشت تباہ کی جا رہی ہو اسے اس کا احساس بھی نہ ہو۔ یہ ہوشیاری برہمنی فکر کی انتہا ہے۔ محنت کشوں کا بڑا حصّہ اگنی دیوتا کے نام پر تباہ کروا دیا جاتا ہے اور ایک حصّہ دکھشنا کے نام سے لے لیا جاتا ہے۔

دِویہ بانی نہ صرف اسلوب، فضا، ماحول اور لفظیات کی وجہ سے روایتی طرز کے ناول سے بڑی حد تک مختلف ہے بلکہ اس نے فکشن کے قائم کردہ تصور کو منہدم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم کے مطابق:

(i) یہ ناول بہت سے سوالات پیدا کرتا ہے اور ذہنوں کو سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔

(ii) زماں و مکاں کی قید سے آزاد ہونے کے باوجود یہ ناول کئی زمانوں کو محیط ہے۔ زمانی قید سے آزاد کر کے، تعبیر کے دائرے کو اس حد تک وسعت دے دی گئی ہے کہ یہ عہد قدیم کی حقیقت کو بھی اُجاگر کرتا ہے اور آج کی صداقت کو بھی۔

(iii) ناول نگار نے علامتی اور استعاراتی اسلوب استعمال کرتے ہوئے ایسی تکنیک کا سہارا لیا ہے جس کے ذریعہ وہ قاری کو ایک زمانے سے دوسرے زمانے میں بہ آسانی منتقل کر دیتا ہے۔

(iv) اس کی زبان، عنوان اور موضوع سے بہت مناسبت رکھتی ہے۔ ان تینوں میں زبردست ہم آہنگی ہے۔

(v) اسلوب کی سطح پر شعر اور نثر دونوں کے لہجے کو ایک دوسرے میں ضم کر دیا گیا ہے۔ نثر پڑھتے پڑھتے قاری کب منظوم حصّہ پڑھنے لگتا ہے اس کا احساس تک نہیں ہوتا۔

(vi) دو الگ الگ اسالیب ہوتے ہوئے بھی تانے اور بانے کی طرح دونوں ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔

(vii) الفاظ کا ماحول کے مطابق انتخاب، تشبیہات و استعارات کا برمحل استعمال۔

(viii) بیانیہ کا شفاف پن اور نیا انداز۔ اسے ہم ڈرامائی بیانیہ بھی کہہ سکتے ہیں۔

(ix) واقعات کا ربط، تسلسل اور مناظر کی ترتیب۔ (۹)

کئی زمانوں پر محیط، مختلف وجودی سوالات اٹھاتا ہوا یہ ناول دلّت کرداروں کے حوالے سے میلان کنڈیرا *(Milan Kundera)* کی یہ بات سچ ثابت کر دیتا ہے کہ: ”ہم ناول میں کردار کو پڑھتے ہیں، تاریخ کو نہیں۔“ (۱۰)

وحید احمد ۲۰۰۳ء: ناول: زینو اور مندری والا کا فلسفیانہ، تحقیقی، تمثیلی اور جادوی حقیقت نگاری سے قریب علامتی اسلوب:

وحید احمد کا ناول: زینو (۲۰۰۳ء) میں شائع ہوا۔ اس ناول کی بنیاد ایک فینٹا سی ہے۔ اس ناول کا ہیرو زینو، تاریخ کا کوئی جیتا جاگتا کردار نہیں جب کہ تاریخ میں تین زینو ملتے ہیں۔ یہ ایک ایسا خیالی کردار زینو ہے جو اپنے ماں باپ کے ساتھ

ایک جزیرے پر رہتا اور اپنے گھر پہ ہی باپ سے تعلیم حاصل کرتا ہے۔ اس کا باپ مختلف علوم کا ماہر ہے۔ باپ کے مرنے کے بعد وہ ارسطو سے ملتا ہے۔ ناول میں زینو، افلاطون اور ارسطو کی ٹکر کا عالم ہے لیکن اس کے پاس سونے کے وسیع ذخائر بھی ہیں۔ یہ سکندر یونانی اور ایران کے دارا کو سونے کا لالچ دے کر جنگ سے منع کرتا ہے لیکن اس کی پیش کش کو نہ صرف ٹھکرا دیا جاتا ہے بلکہ اسے برف میں دھکیل دیا جاتا ہے۔ اکیسویں صدی میں وہ برف سے زندہ نکل آتا ہے اور ایٹمی طاقتوں کو سونے کے ذخائر کے بدلے دنیا میں امن قائم کرنے کی درخواست کرتا ہے۔ اب ایک بار پھر اس کی درخواست کو ٹھکرا دیا جاتا ہے۔ یوں یہ کردار ایک خلاف واقعہ علامت میں ڈھل کر حقیقت واقعہ سے دُور جا پڑتا ہے لیکن اس کی علامتی حیثیت برقرار رہتی ہے۔

زینو ایک ایسا علامتی کردار ہے جو امن کا متلاشی ہے اور بے جا خون بہانے اور معصوم پُرامن لوگوں کے قتل کے خلاف ہے۔ اس کے پاس خزانہ ہے، جسے امن کی راہ پر خرچ کرنا چاہتا ہے لیکن ہر بار اس کی درخواست ٹھکرا دی جاتی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقتدار کے جنون اور حکمرانی کے نشے کے آگے دنیا کی کوئی دولت، ہیرے جواہرات اور سونے کی کوئی اہمیت نہیں۔ دنیا پر حکمرانی کا نشہ ہر قسم کے لالچ سے بالاتر ہے۔ یہ بلا شبہ انسان کی فطرتِ توسیع پسندی کا ایک رخ ہے۔
(i) ''آگ جب پاگل ہو تو بے قابو ہو جاتی ہے۔'' (ii) ''انفرادی اناؤں کی جنگ میں اجتماعی معصومیت قتل ہوتی ہے۔'' (۱۲)

اس ناول کے فلسفیانہ اسلوب میں فلسفے کو بھی باقاعدہ موضوع بنایا گیا ہے۔ ناول میں اڑھائی ہزار سالہ درمیانی وقفے کے فلسفیوں کا ذکر موجود ہے مثلاً ارسطو، افلاطون، آئین سٹائین، فیثا غورث اور شیکسپیئر۔ بعض جگہوں پر ارسطو اور افلاطون کے فلسفے کا تقابل بھی ملتا ہے۔

''شہزادوں اور بادشاہوں کو چلنا کون سکھاتا ہے؟ ان کے سائے میں تو ریاستیں چلا کرتی ہیں۔'' (۱۳)

ناول میں زینو ایک ناقابل شکست کردار ہے، جس کی کمان سے نکلا ہوا تیر اپنے ہدف کو شکار کر کے واپس بھی آ جاتا ہے۔ جب سکندر اعظم کی فوج زینو اور اس کے تیرہ شاگردوں پر تیروں کی برسات کرتی ہے تو اس کے تمام شاگرد مر جاتے ہیں لیکن زینو ہر تیر کو روک لیتا ہے اور زندہ بچ جاتا ہے۔ برف بھی ہزاروں سال تک مادر مہربان روئی کی طرح زینو کی حفاظت کرتی ہے۔ سکندر اعظم جیسا بادشاہ، جس نے پوری دنیا فتح کی وہ بھی زینو کو مدمقابل پا کر گھبرا جاتا ہے۔ ناول میں تاریخی جنگوں اور فرعون کے دور کا ذکر بھی موجود ہے لیکن یہ تاریخی ناول نہیں۔ پھر یہ کہ اس ناول میں سائنسی ایجادات کا ذکر بھی بہت ہے لیکن یہ سائنس فکشن بھی نہیں، سب کا ملغوبہ ضرور ہے:

''انسانی دماغ کے خلیوں کی وسعت کا اندازہ فی الحال انسانی دماغ کے بس کی بات نہیں۔'' (۱۴)

ناول :زینو کے تمثیلی اور علامتی اسلوب میں یونان سے کہانی شروع ہو کر ٹیکسلا اور پھر یورپی ممالک تک نکل جاتی ہے۔ یوں وحید احمد کا یہ ناول پڑھتے ہوئے کئی سوالات ذہن میں جنم لیتے ہیں۔ معاشیات کے حوالے سے خاص طور پر ناول میں پال کا کردار اہم ہے اس کردار سے زینو کا مکالمہ عالم گیر سرمایہ دارانہ نظام کے مکروہ چہرے سے پردہ اٹھاتا ہے۔ بڑے سرمایہ داروں کو لگتا ہے کہ پال، زینو کے زیر اثر سرمایہ دارانہ نظام سے باغی ہوتا جا رہا ہے تو وہ اسے ایک کرائے کے قاتل :

ایما کے ذریعے قتل کروا دیتے ہیں۔ زینو شمالی کوریا بھی جاتا ہے جہاں چن اور اس کے دادا سے مارکسزم، سوشلزم اور کیمونزم پر مکالمہ کرتا ہے۔ روس کے اشترا کی انقلاب اور سٹالن کے جبر و تشدد پر بھی بات ہوتی ہے۔ یہاں زینو نے جو نتیجہ اخذ کیا وہ کئی سوالات کو جنم دیتا ہے مثلاً کیوں نہ ہم مل کر دوبارہ کمیونسٹ مینی فیسٹو لکھیں اور اس میں اخلاقیات کے اصولوں کو شامل کریں؟ لیکن اس موقع پر ناول کا مبلغ اخلاقیات دانش ور یہ بھول گیا کہ اخلاقیات بذات خود ہی ایک اضافی قدر ہے۔ ناول کے اختتام پر زینو کہتا ہے کہ پہلے سے بنے ہوئے انسان کو اب دوبارہ جنم دینا پڑے گا۔ اس لیے کہ انسان دنیاوی اور مادی ترقی کے ساتھ ساتھ مستقبلیت پسند ہو گیا ہے۔ وہ مستقبل پر فتح پانے کی دھن میں اپنے بدترین حال کو بھول چکا ہے۔ یوں ناول زینو میں قاری کو جا بجا ''قابل قیاس ممکنات'' نظر آتے ہیں لیکن فلسفے کی چادر بہت بھاری ہے۔ ڈاکٹر خالد اقبال یاسر کا کہنا ہے:

> ''زینو کے کردار میں وحید احمد خود کو پرانی روح محسوس کرتا ہے، جس میں سارے زمانے بیک وقت موجود ہیں۔ ناول کا زینو اصل میں وہی زینو ہے جس کے افکار فلسفے کی کتابوں میں ملتے ہیں مگر وہ ہر زمانے کی اخلاقی قدر اور احتیاج ہے۔ زینو محض مفکر نہیں ایک عملی شخص بھی ہے۔ یہ ہر دور میں ایک نئے انداز میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ زینو داخلی اور خارجی دونوں محاذوں پر ہر لمحے برسرِ عمل ہے۔ وہ اپنے باطن کے غور و فکر کو خارجی دنیا میں روبہ عمل دیکھنا چاہتا ہے۔ وہ عام انسانی رویے سے اپنے تخیل کو مربوط کر کے دنیا کو متوازن بنانے کا آرزومند ہے۔ وہ میانہ روی کو حضرت رسول اکرم (صلی اللہ علیہ وسلم) کی طرح اپنا سنہری اصول بتاتا ہے۔ اس کے خیال میں بزدلی اور بے باکی کی دو انتہائیں ہیں اور بہادری میانہ روی ہے۔ قتل و غارت، جنگ و جدال کا حاصل بھی لاحصلی ہے۔ اس کے بعد بھی جو کچھ ملتا ہے خالص نہیں ہوتا۔ اگر کوئی جنگ جیت بھی جائے تو دوسرا دارا یا سکندر ہی بنتا ہے۔ یعنی جیت دونوں میں سے کسی کی بھی نہیں ہوتی۔'' (۱۵)

وحید احمد شاعر ہے۔ اس لیے لفظ ضائع نہیں کرتا، الفاظ کو کفایت کے ساتھ استعمال کرتا ہے۔ تب بھی اس قدر پُرجلال اور پُرجمال ڈرامائی مناظر کو منعکس کرتا ہے کہ حیرت ہوتی ہے:

> ''سکندر کا لشکر قیامت خیز سیلاب کی طرح بہتا چلا آ رہا تھا۔ سنہری بالوں اور نیلی آنکھوں والے لشکریوں کے سر پر خون سوار تھا اور چمکتی خودیں اس خون کے اوپر جمی ہوئی تھیں۔ جن کی چھتوں پر ریشوں اور پردوں کی رنگین کلغیاں تھیں۔ بعض کی آہنی شاخیں کانوں سے نیچے جبڑوں سے اتری تھیں جن پر لگے فولادی پٹ چہروں پر پھاٹک بناتے تھے۔ زرہ بکتروں پر نقش نگاری تھی، جانوروں کی شبیہیں تھیں۔ کئی زرہ بکتریں جھنجھناتی تھیں جب ان پر لگے ہوئے سکے آپس میں ٹکراتے تھے۔ اپنے باپ کی طرح سکندر بھی فوج کو فلینکس کی شکل میں صف آرا کرنا خوب جانتا تھا۔ فوج کا پیدل دستہ سولہ قطاروں کی صفیں لگاتا، شانوں سے شانے اور زرہ بکتر سے زرہ بکتر جوڑ کر پہلی صف کے نیزے افقی سمت میں جسموں کے نصف پر قائمہ زاویہ بناتے تھے۔ پچھلی صفوں کے نیزے لمبائی میں بڑھتے جاتے تھے۔ چھٹی صف کے نیزے مزید لمبے تھے جن کی انیاں پہلی صف کے نیزوں کے برابر آتیں۔ اس طرح چھ صفیں بیک وقت حملہ آور ہوتی تھیں۔'' (۱۶)

ناول زینو کی اشاعت کے بعد یہ سوال بار بار اٹھایا گیا کہ 'زینو' درحقیقت ہے کون؟ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ اور محمد حمید شاہد نے ناول زینو کی دو مختلف تعارفی تقریبات میں زبانی گفتگو کرتے ہوئے ماضی کے دو تاریخی کرداروں *Zeno of* :

Elea اور Zeno of Citium پر اس زینو کا قیاس کیا تو بعد ازآں اپنے ناول کے مرکزی کردار زینو کے بارے میں وحید احمد نے وضاحت کرتے ہوئے بتایا:

''یہ جو 'زینو' میں نے اپنے ہیرو کا نام رکھا ہے یہ تخیلاتی ہے۔ Imaginary لوگ اس کو تاریخ میں جو دو بڑے زینو آتے ہیں ان کے ساتھ نتھی کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور دلائل دیتے ہیں مثلاً ایک زینو ''Zeno of Elea'' تھا جس کے paradoxes بڑے مشہور ہیں۔ دوسرے زینو ''Zeno of Citium''، stoic تھا۔ ایک پہلے، ایک بعد میں یہ دونوں زینو اس دور میں نہیں تھے، جب سکندر تھا ارسطو تھا یا دارا تھا یہ بات میں نے بہت سے لوگوں کو clear کی ہے مگر لوگوں کے ذہن میں پھر بھی یہ بات آ جاتی ہے۔ حمید شاہد صاحب کا بھی اس پر ایک مضمون ہے اور پچھلی دفعہ مرزا حامد بیگ صاحب نے بھی اس پر بات کی جو ہمارے بزرگ ہیں مگر میں اس ناول کا author ہوں تو مجھ سے بہتر 'زینو' کو کون سمجھ سکتا ہے۔ اس کتاب کا 'زینو' جو ہے وہ بالکل تخیلاتی ہے اور یہ جو دو بڑے زینو ہیں ان کا اس ''زینو'' سے دور دور تک کوئی تعلق نہیں ہے۔''(۱۷)

درحقیقت 'زینو' کا نام اتنا جانا پہچانا ہے کہ جو لوگ فلسفہ پڑھتے ہیں یا جن لوگوں کو یونانی مائتھولوجی (Greek Mythology) سے ربط ضبط ہے، ان کا ذہن فوری طور پر زینو کے دو تاریخی کرداروں کی طرف چلا جاتا ہے اور ایسا ہونا بھی چاہیے۔ ماضی قریب میں معروف صحافی صفدر میر اپنی انگریزی صحافت کے لیے بہ طور کالم نگار 'Zeno' کا قلمی نام استعمال کرتے رہے ہیں۔ اور اس 'Zeno' سے مراد 'Zeno of Elea' تھا، جسے 'قول محال' (paradoxes) ایجاد کرنے پر عبور حاصل تھا۔

ناول نگار کی مسلسل وضاحتوں کی بنیاد پر ڈاکٹر روش ندیم نے ناول کے مرکزی کردار 'زینو' کی تشریح وتعبیر یوں کی ہے:

''زینو ایک گلوبل نمائندے کے طور پر سامنے آتا ہے جو اردو ناول کے روایتی قاری کے لئے بھی ایک نیا فکری، فنی اور جمالیاتی تجربہ ہے۔ ہم لوگ تو آج تاریخی جبریت کے نتیجے میں میڈیا، ملٹی نیشنلز اور عالمی معاہدوں اور سازشوں کے ذریعے سے گلوبلائز ہو رہے ہیں لیکن اہل یورپ اپنے سرمایہ دارانہ تقاضوں کے تحت دو سو سال پہلے ہی اس مرحلے پر پہنچ چکے تھے... ناول زینو داستان، سائنس فکشن اور رومانوی حقیقت نگاری کے عناصر کی آمیزش سے متشکل ہوا ہے جس میں مارکیز ین اور میلان کنڈیرین کا طریقہ کار برتا گیا ہے۔ بلاشبہ فکشن کے حوالے سے ہمارا دور انھی عظیم ناول نگاروں کے ناموں سے منسوب ہے۔ لہٰذا اس کے طریقہ ناول کی تکنیک، اسلوب اور دیومالائی داستانوی عناصر اور سائنسی عمل دخل کے باعث رئیل میجک ازم ضرور کہہ سکتے ہیں۔ یوں یہ ناول پروگریسو رومانٹک رئیل ازم کا ایسا فنکارانہ اظہار ہے جس میں ماضی کی تاریخ کو ایک داستان گو کی نظر سے اور مستقبل کی تاریخ کو یوٹوپیائی انداز سے دیکھا گیا ہے۔ یہ ماضی ومستقبل جہاں آپس میں ملتے ہیں وہاں حقیقت کا عالمی سطح پر ایسا اظہار پیش کیا گیا ہے جس کی تلخیاں اور نتائج کا سامنا آج کا انسان کر رہا ہے۔ ان تلخ حقیقتوں کو 'زینو' ایک خواب انگیز رومانوی فضا کے ذریعے سے قابل قبول بنانے کی کوشش کی گئی ہے... ناول کا مرکزی

کردار زینو گلوبل مائنڈ کا حامل ایک عالمی انسان، ایک گلوبل سٹیزن، ایک گلوبل کردار جس کے بقول اس کا تعلق اسی سرزمین سے ہوتا ہے جہاں وہ ہوتا ہے۔ زینو کے پرشکوہ کردار سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے یہ کوئی کائناتی علامت یا کوئی لازوال حقیقت ہے جو قبل از زمان و مکاں سے ہی کہیں موجود تھی۔ شاید جب خدا کائنات بنا رہا تھا تو کہیں زینو اُسے دیکھ کر ہنس رہا تھا، خدا انسان تخلیق کر رہا تھا تو زینو ہنس رہا تھا، جب ابلیس انسان کو سجدے سے انکار کر رہا تھا تو بھی زینو کے ہنسنے کی آوازیں آ رہی تھیں، آدم نے حوا پر پہلی نظر ڈالی تو بھی زینو ہنس رہا تھا، سکندر دنیا فتح کرنے جا رہا تھا تو بھی زینو ہنس رہا تھا، وہ آج بھی ہنس رہا ہے۔ زینو ہر وقت ہر جگہ کہیں نہ کہیں موجود ہوتا ہے کبھی تاریخ بن کر تو کبھی مستقبل بن کر، کبھی شعور بن کر تو کبھی لاشعور بن کر۔ زینو دارا کا ضمیر، سکندر کی انا، ارسطو کی آگہی، ہیرا کا جمال، پرومیتھس کی آگ، میں، تم، وہ، آپ، ہم۔۔۔ زینو کیا نہیں ہے۔'' (۱۸)

اب آئیے اس ناول کے مرکزی خیال *(Main Theme)* کی جانب۔ فلسفیانہ موشگافیوں کی وجہ سے ناول میں خاصے الجھاؤ ہیں، اس لیے ناول نگار کی وضاحت بھی ناول اور اس کے اسلوب کو سمجھنے میں مددگار ہو سکتی ہے۔ وحید احمد کہتے ہیں:

''زینو کا تھیم ایک بنیادی انسان کی جبلت ہے، نیچر ہے اس کو بنیاد بنا کر لکھا گیا تھا۔ یہ جو مادی ترقی ہوئی پچھلے ۱۰، ۸ ہزار سال میں اس کا اور انسان کی اندر کی دنیا کا جو ایک آپس میں جنگ و جدل ہے، یہ بنیاد تھی کہ انسان بنیادی طور پر کچھ اور ہے اندر سے اور باہر کی دنیا اسے کچھ اور بنا دیا ہے۔ اور یہ جو چپقلش چلتی ہے اس سے انسان کس طرح بنتا اور ٹوٹتا ہے۔ معاشرہ کس طرح بنتا اور ٹوٹتا ہے اور اس سے دنیا میں کیا کیا نشیب و فراز آتے ہیں۔۔۔ اس میں سکندر اعظم سے لے کر موجودہ صدی، اکیسویں صدی تک *Time Travel* بہر حال ہے۔ ایک شخص جو ارسطو کا ہم اثر ہے اور وہ ارسطو کے ساتھ مکالمہ کرتا ہے، سکندر کے ساتھ کرتا ہے، دارا کے ساتھ کرتا ہے، اور اس کا اپنا ایک ویو پوائنٹ ہے، نقطہ نظر ہے زندگی کے بارے میں اور یہ جو دنیا دار لوگ ہیں ان کا اپنا ہے۔ اس کے بعد وہ برف میں دفن ہو جاتا ہے اور اس کے بعد موجودہ سائنس دان جو ہیں اس کے *Review* کرتے ہیں۔'' (۱۹)

ناول زینو موضوع کے ساتھ، ساخت، ہیئت اور اسلوب کے اعتبار سے بھی مختلف اور پیچیدہ ناول ہے جو مختلف النوع فلسفیانہ مباحث، عالمی سطح پر ہونے والی تبدیلیوں، گلوبلائزیشن اور سائنسی ایجادات کی تعمیری و تخریبی پہلوؤں کے تناظر میں انسانی مسائل کو فلسفیانہ اسلوب میں پیش کرتا ہے۔ ماضی بعید سے مستقبل کا سفر اکیسویں صدی تک پھیلا ہوا ہے۔ ہیئت کے ضمن میں اس ناول کے اسلوب کا بنیادی وصف یہی وقت کا تسلسل ہے۔ لیکن یہاں وقت مسلسل نہیں ہے بلکہ ایک طویل زمانی وقفہ ہے جو قبل مسیح اور بیسویں صدی کے واقعات کے درمیان موجود ہے مگر یہ ڈھائی ہزار سال کا زمانی وقفہ غیر منطقی معلوم نہیں ہوتا کیونکہ ارسطو کے زمانے میں موجود کردار زینو جو ایک *mythical* کردار ہے، اپنی انوکھی صلاحیتوں کے باعث اکیسویں صدی میں ہونے والے سائنسی ایجادات سے پیدا ہونے والے مسائل کا جواز فراہم کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ناول میں زمانہ ماضی کے اس حصّہ کا اختتام جس میں زینو اور ایما برف پوش پہاڑ پر جانے کے لیے سفر پر روانہ ہوتے ہیں اس اقتباس پر ہوتا ہے:

''تم ہمارے ساتھ پہاڑ پر چڑھو گے؟'' ایما نے پوچھا

''نہیں۔۔۔ہر گز نہیں اس پہاڑ پر ہر سال برف کا سیلاب آ تا ہے اور گڑ گڑاہٹ کے ساتھ کسی کھائی میں گر کر خاموش ہو جاتا ہے۔ پھر یہاں پر گرنے والا سیلاب منجمد ہو جاتا ہے اور برف کے نیچے وقت جم جاتا ہے۔'' میزبان نے بتایا۔''(۲۰)

اس ناول کا مرکزی کردار 'زینو' تاریخ کے اسی نام سے مشہور کسی کردار سے مطابقت کیوں نہیں رکھتا؟ اور اس ناول میں وقوعہ جات کی سطح پر ابہام کیوں ہے؟ اس حوالے سے سوچتے ہوئے *Net* پر ۱۹۸۴ء میں بنائی گئی ایک تاریخی، تھرلر، سائنس فکشن فلم *Iceman* نظر سے گزری، جس کی کہانی رچرڈ بن سپییئر *(Richard Ben Sapir)* کے چار سو سینتیس صفحات پر مبنی ناول *The Far Arena* طبع اوّل ۷ :/ اگست ۱۹۷۹ء سے لی گئی ہے۔

انگلش ناول *The Far Arena*(۱۹۷۹ء) کا مرکزی کردار ''*Eugeni*'' ایک رومن جنگجو ہے، جو ۱۹۰۰ سال تک برف میں دبا رہتا ہے اور جسے شمالی اٹلانٹک کے برف زار سے تیل کی کھدائی کے دوران *Hougton Oil Company* باہر نکالتی ہے۔ *PHF, E Pub. Mobi, Kindi online* کے مطابق ''*Los Angeles Times*'' نے رچرڈ بن سپییئر کے ناول *The Far Arena*(۱۹۷۹ء) کو *Marvellous novel* قرار دیا ہے۔

دراصل وحید احمد کے ناول زینو کا مرکزی خیال اسی ناول سے اٹھایا گیا ہے۔ جسے یقینا وحید احمد نے فلم *Iceman* کی صورت دیکھا ہوگا۔ یوں ناول *Iceman* کا مرکزی جنگجو کردار *Eugeni* وحید احمد کے ناول زینو میں زینو ہو گیا، لیکن زینو کے تاریخی پس منظر کے بغیر۔ اگلے باب کی ابتدا اس انداز سے ہوتی ہے:

''بیسویں صدی ختم ہونے میں بیس سال رہتے تھے۔ کلاس لگی ہوئی تھی۔ کیمسٹری کا پروفیسر لیکچر دے رہا تھا۔''(۲۱)

ناول میں اڑھائی ہزار سال کا زمانی عرصہ واقعات کے اعتبار سے متوازی ارتقائی منازل طے کرتا ہے، جسے ناول نگار نے جادوی حقیقت نگاری *(Magic realism)* کے ایجازی اور اختصاری طریقہ کار سے صرف و محض دو سو صفحات میں سمیٹ دیا ہے۔

بقول ڈاکٹر سفینہ بیگم: ''جادوی حقیقت نگاری *(Magic realism)* کی اصطلاح دراصل دو الفاظ جادو اور حقیقت کا مرکب ہے جس میں کسی بھی بات کو اس انداز سے بیان کیا جاتا ہے کہ بظاہر تو اس بات کا تعلق جادو کی دنیا سے لگتا ہے لیکن اس کے پیچھے کوئی گہرا اور حقیقی نکتہ پوشیدہ ہوتا ہے جو اصل قصّے پر روشنی ڈالتا ہے اور اس کی معنویت کو اجاگر کرتا ہے۔''(۲۲)

وحید احمد کا دوسرا ناول مندری والا (۲۰۱۲ء) ان کے پہلے ناول زینو (۲۰۰۳ء) کی اشاعت کے ٹھیک نو سال بعد سامنے آیا۔ مندری والا میں پلاٹ نام کی کوئی چیز نہیں، کوئی کہانی نہیں اور اگر کوئی کردار دکھائی دیتا ہے تو وہ بھی ناول کے اندر کا متحرک کردار نہیں۔ صرف ناول نگار ہی ہے جو ناول سے باہر رہ کر شاعرانہ اسلوب میں باہر کے منظر نامے پر قاری کی راہنمائی کرتا ہے۔

یہ سارے کا سارا ناول آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک میں لکھا گیا ہے اور منتشر الخیال شکستہ اسلوب دیکھنے کو ملتا ہے، جس کے تحت ناول نگار قاری کے خیالات اور محسوسات کو ہر اس ڈگر پر موڑ دیتا ہے، جدھر وہ چاہے۔ ناول نگار کے اس کردار سے

ٹھیک طرح واقفیت کے لیے ناول سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''اسٹیج پر طوطے کا پنجرہ لٹک رہا ہے۔ پہلے طوطا تقریر کرے گا پھر وزیر اعظم جو کرسی پر ننگا بیٹھا ہے اور اس کے بدن پر تیل چمک رہا ہے۔

''خواتین وحضرات! طوطے کی تقریر کے بعداب وزیر اعظم قوم سے خطاب۔۔۔ (۲۳)

یوں یہ ناول ایک الگ اسلوب کا حامل ہے۔ موضوعات کے تنوع اور تکنیک کے حوالے سے اس ناول میں پہلی بار لایعنیت، جادوی حقیقت نگاری اور فطرت نگاری ساتھ ساتھ دکھائی دیتے ہیں۔

ناول نگار کے ہمہ داں راوی کردار کے ذریعے وحید احمد نے واحد حاضر متکلم میں ہر انسان کے اندر چھپے ہوئے بیسیوں انسانوں کو باہر لا کھڑا کیا ہے۔ انسان کے اندر کیا کچھ پل رہا ہوتا ہے اور کیا کچھ مرتا جاتا ہے، سارا کچھ سامنے لے آئے ہیں۔ انسان کے خواب، ان خوابوں کی شکست، درندگی، روح کی گھٹن۔۔۔سیاسی ایوانوں میں ووٹوں سے منتخب کردہ ممیاتے اور ڈکارتے ریوڑ اور عالمی سیاست کے گدھ کیا کچھ کر رہے ہیں، وحید احمد ان سب کو سامنے لا کھڑا کرتے ہیں۔

ناول نگار کے کردار کا ایک روپ ناول کا ایک کردار بھی ہے جمال۔ جمال کے کردار میں *maglomania* کی علامات پائی جاتی ہیں جس میں مبتلا شخص اپنے آپ کو عقل کل سمجھنے لگتا ہے، یوں جمال مختلف *phobias* کے حصار میں بھی گھرا دکھائی دیتا ہے، اسے ہمہ وقت یہ خوف، ڈر اور یہ وہم ہے کہ اسے ہر کوئی دیکھ رہا ہے۔ اس پر سب کی نظریں گڑی ہیں۔ ایسے میں وہ کبھی اپنی اداسیوں کا ذمہ دار خود کو سمجھتا ہے تو کبھی دوسروں کو۔ یوں جمال کا کردار معاشرے کو لاحق *syndrome* سے بحث کرتا ہے۔ اس حوالے سے ناول کے دو اقتباسات ملاحظہ ہوں:

(i) ''سولہ سترہ سال کا ہوگا وہ لڑکا۔ چہرے پر سبزہ کا آغاز ہوا تھا مگر خط ابھی پوری طرح بھرا نہیں تھا۔ صاف رنگت پر ایک بڑا سیاہ تل ذرا اُٹھ کر آنکھیں دیکھتا تھا جو غیر معمولی تھیں اور جن میں روشنی آنکھ مچولی کھیلتی تھی۔ کبھی آنکھیں شفاف ہو کر چمکنے لگتیں تو کبھی ان کی روشنی ماند پڑ جاتی۔ لالٹین کے شیشے کی طرح، جس کا فتیلہ تیل کی کمی بیشی کے سبب شعلے کے قد کا تعین کرتا ہے۔ بارہا اس کی آنکھیں مرجاتیں مگر کچھ ہی دیر میں پھر سانس لینے لگتیں۔'' (۲۴)

(ii) ''کیا تم نے کبھی موت کو چھُو کر دیکھا ہے؟'' لڑکے نے جمال سے پوچھا۔

''ہاں۔''

''کیسی تھی؟''

''گیلی تھی۔۔۔ بہہ رہی تھی۔''

''پھر۔۔۔؟''

''پھر میں گیلا ہوا ہی چاہتا تھا کہ سُکھا دیا گیا۔'' جمال نے دوبارہ آلتی پالتی مارتے ہوئے کہا۔'' (۲۵)

ناول میں ملنگوں کے ڈیرے، نشہ کی ترنگ میں ایوان بالا اور ایوان صدر کو پرِ کاہ کی حیثیت نہ دینے والی من موجی رُوحیں اس سے قبل کسی اردو ناول میں دکھائی نہیں دیں۔ ان کی پیش کش میں وحید احمد کا فلسفیانہ اور جادوی حقیقت نگاری کا

اسلوب خوب سجا ہے۔

احمد بشیر ۲۰۰۳ء: ناول دل بھٹکے گا کا دوٹوک ترقی پسندانہ بیانیہ اسلوب، جس میں آپ بیتی اور رپورتاژ نگاری کی جھلک نمایاں ہے اور صحافیانہ و محققانہ اسلوب۔

احمد بشیر کا دل بھٹکے گا (۲۰۰۳ء) سوانحی طرز کا رپورتاژ نما ناول ہے۔ یہ ناول احمد بشیر نے ابتداً اپنی آپ بیتی کے طور پر لکھا اور بعد ازآں اپنے پبلشر : فیروز سنز (لمیٹڈ)، لاہور کی فرمائش پر اسے ناول میں ڈھال دیا۔ جس کا سب سے بڑا ثبوت ناول کی ابتدائی سطر ہی فراہم کر دیتی ہے جس میں لفظ "میرا" برتا گیا۔ وہاں "اس کا" ہونا چاہیے تھا۔

ناول کا مرکزی کردار جمال (جو درحقیقت احمد بشیر ہی ہے) پنجاب کے ایک پسماندہ قصبے نور پور سے تعلق رکھتا ہے، جہاں ہندو، مسلم اور سکھ مل جُل کر سکون سے رہتے ہیں۔ لیکن تحریک پاکستان کے فروغ کے ساتھ علاقے میں مذہبی منافرت بڑھنے لگی، جس کا انجام ۱۹۴۷ء کے فسادات کی شکل میں ظاہر ہوا۔ قیام پاکستان کے بعد ابتداً مسلمانوں کو ہندوؤں اور سکھوں کی متروکہ جائدادیں اور ملازمتیں ملیں تو صورتحال انھیں خوش کن نظر آئی، لیکن چند ہی سالوں میں واضح ہونے لگا کہ مذہب کے نام پر تشکیل دی گئی اس مملکت میں اصل فائدہ تو دورِ برطانیہ کے مراعات طافتہ جاگیرداروں، نوابوں اور سرکاری عمال کو پہنچا، جن کے لیے پاکستان ایسا خطۂ محفوظ ثابت ہوا، جس میں سکھ زمینداروں اور ہندو تاجروں سے مسابقت کی گنجائش ختم کر دی گئی تھی۔ بھارت ہجرت کرنے والے غیر مسلموں (ہندوؤں وار سکھوں) کی متروکہ زمینوں اور مکانوں کی اس لوٹ کھسوٹ میں چھوٹے کسانوں اور محنت کشوں کو حصّہ نہ ملنا تھا، نہ ملا۔ رشوت لے کر محکمۂ بحالیات کے بدعنوان افسران نے دیہی جائیدادوں کے بدلے متروکہ شہری جائدادیں الاٹ کر کے چالاک مہاجرین کو خاندانی رؤسا میں تبدیل کر دیا۔ ہجرت کر کے آنے والے مسلم لیگ (جناح) سے وابستہ نوجوانوں نے مغربی پنجاب کی بہترین زمینیں حاصل کر لیں، جب کہ ان میں سے زیادہ تر، ماضی میں پاکستان مخالف یونینسٹ پارٹی سے وابستہ رہ چکے تھے۔

جمال نے اس نفسانفسی کے دور میں کسی طرح ایک سرکاری عہدہ حاصل کر لیا۔ تب اس کے مشاہدہ میں آیا کہ پنجاب اور سندھ کے علاقوں میں معاشی ذرائع کی لوٹ کھسوٹ زیادہ ہو رہی ہے۔ دوسری طرف سندھ، بلوچستان اور شمال کے دور دراز دیہی علاقوں میں عہد وسطیٰ کی سی مفلسی بے چارگی اور بے کسی تھی۔ سندھ کے ریگستانی علاقوں کا دورہ کرتے ہوئے جمال نے محسوس کیا جیسے وہ کسی اجنبی ملک میں آ گیا ہے۔ ریگستانی علاقوں میں پانی کے ذرائع جاگیرداروں کے قبضے میں تھے، جس کی بنیاد پر وہ غریب کسانوں کو زیرنگیں رکھتے تھے۔ جب کہ عورت زیادہ مظلوم تھی۔ حقیقت نگاری کے اسلوب میں عورت پر ظلم ملاحظہ ہو:

> "میر شیر محمد خاں کے قلعے کو دیکھ کر جمال کچھ آگے بڑھا تو ایک ریتیلے کھیت میں ہل کے آگے ایک عورت جتی تھی۔ اس کا میاں دونوں کو ڈنڈے سے ہانک رہا تھا۔ "ہلوں... ہلوں..."
>
> جمال کو حیران دیکھ کر میندرو بولا۔ "ادھر گدھا بہت مہنگا ہے اور غریب کی قوت خرید سے باہر۔ دوسرا گدھا وہ کدھر سے

لائیں گا؟ تم خود سوچو سائیں۔''

''اگر ایسی ہی بات ہے تو مرد کو خود گدھے کے ساتھ جُتنا چاہیے۔ یہ تو ظلم ہے۔'' جمال نے کہا۔

''سائیں، جب عورت ہے تو مرد کیا واسطے جُتے گا؟ اور جو گدھا نہیں خرید سکتے، وہ دوسری شادی کر لیتے ہیں۔ ایک بیوی گھر کا کام کرتی ہے تو دوسری ہل کھینچتی ہے۔ کام کے بنا تو مانی کسی کو نہیں ملتی نا، پھر اس میں فائدہ بہت ہے۔ دوسری عورت جوان ہوتی ہے۔ ہل چلانے کے بعد وہ اپنے مرد کو بستر میں بھی خوش رکھتی ہے اور عورت اتنا نہیں کھاتی جتنا گدھا کھاتا ہے۔''(۲۶)

دوٹوک ترقی پسندانہ اسلوب میں یہ سندھ کی کسان عورت کی تصویر ہے، جس کا مرکزی شہر کراچی، ملک کا سب سے خوشحال اور صنعتی مرکز تھا اور جہاں کے سندھی وڈیرے یورپ اور امریکہ میں بچوں کو تعلیم دلواتے تھے۔ یہ برطانوی عہد کے مراعات یافتہ خاندانوں : بھٹو فیملی (جس کے سربراہ سر شاہنواز بھٹو تھے)، تالپور فیملی (جس کے سربراہ رسول بخش تالپور، نواب آف میرپور خاص تھے)، جتوئی فیملی اور پیر آف پگارہ کا سندھ۔

واضح رہے کہ احمد بشیر کو پوری طرح سندھی نہیں آتی ورنہ وہ درج بالا اقتباس کے سندھی آمیز اسلوب میں عورت اور گدھے کو ہانکتے وقت ''ہلوں'' نہ لکھتے۔ ''ہلو'' لکھتے۔ ''ہلوں'' کا مطلب ہے : ''ہم چلیں'' جب کہ ''ہلو'' کا مطلب ہے : ''چلو''۔ اس موقعہ پر جمع کا صیغہ نہیں ہونا چاہیے۔ اسی اقتباس میں آیا ہے : ''کام کے بِنا تو مانی کسی کو نہیں ملتی۔'' اس میں ''مانی'' سے مراد ''روٹی'' ہے۔

مفلسی، بے روزگاری اور بے چارگی کے حوالے سے تو ناول کا بیانیہ دوٹوک ترقی پسندانہ اسلوب کا حامل ہے لیکن جب ۱۹۴۷ء کے شہر لاہور کا بیان آتا ہے تو ناول نگار، نامہ نگار صحافی کا اسلوب برتتا ہے، جس میں محققانہ اسلوب کی آمیزش دیکھنے کو ملتی ہے:

''ہوٹل ابھی نمودار نہ ہوئے تھے۔ نخاس میں دہلی دروازے کے سامنے وسط ایشیاء سے آئے ہوئے تاجروں اور روسی جاسوسوں اور سیّاحوں کے لیے طرح طرح کی سرائیں اور بھٹیار خانے موجود تھے... شب بسری کے کچھ ٹھکانے ہیرا منڈی میں بھی تھے۔ مال روڈ بن چکی تھی مگر ابھی پختہ نہ ہوئی تھی۔''(۲۷)

اسی صحافیانہ اور محققانہ اسلوب میں فلم کی تربیت کے لیے امریکہ جانا اپنی ذاتی فلم : ''نیلا پربت'' بنانے کے تجربات، چراغ حسن حسرت اور حسرت موہانی سے ملاقاتوں کا نچوڑ، ابن انشاء سے تعلق اور روزنامہ ''مساوات''، لاہور کے اجراء کی کہانی پڑھنے کو ملتی ہے۔ اب اسی اسلوب میں پاکستان کے نئے دارالخلافہ اسلام آباد کی حقیقت دیکھیے:

''اسلام آباد میں مشہور تھا کہ غیر ملکی مہمانوں کی آسودگی کے لیے پاکستان کے محکمۂ خارجہ نے اعلیٰ خاندانوں کی کلچرڈ خواتین کا ایک طائفہ رکھا ہوا ہے، جو اُن کو اسلام آباد کی سیر کراتیں، شاپنگ کرواتیں (اور کرتیں) اور راتوں کو ان کی تھکاوٹ اور تنہائی دور کرتیں۔ ان کو بہت معقول معاوضہ ملتا تھا۔ وہ اس خیال سے بھی محکمۂ خارجہ کے طائفے میں شامل ہو جاتی تھیں کہ شاید کسی غیر ملکی مہمان کو ان کی کوئی ادا پسند آ جائے اور وہ انہیں ساتھ لے جائے۔ غیر ملکیوں کے ساتھ پھرنا اور دیکھا جانا عزت

کی بات سمجھی جاتی تھی۔،،(۲۸)

ممتاز مفتی نے اپنے سوانحی ناول الکھ نگری میں احمد بشیر کے بارے میں اتنا ہی لکھا، جتنا شخصی بنیاد پر ان کا احمد بشیر سے تعلق رہا، یا پھر احمد بشیر کی زندگی کے اہم واقعات، جیسے ان کی فلم سازی کا جنون اور ''نیلا پربت'' جیسی عمدہ فلم بنا کر بھی باکس آفس پر فلم کی ناکامی اور روپے کی بربادی۔ احمد بشیر کا کھرا پن اور بطور صحافی پے در پے ناکامیاں۔ لیکن اس ناول میں احمد بشیر پورے قد کے ساتھ کھڑے دکھائی دیتے ہیں۔ دل بھٹکے گا میں انسانی فطرت نگاری کے اعلیٰ نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ملاحظہ ہو، ایک نوجوان پر جب اپنی بلوغت کا پہلا انکشاف ہوتا ہے تو وہ کن فطری کیفیات سے گزرتا ہے۔ اس کی منظر کشی یوں کی ہے:

''جمال آہستہ آہستہ اس کی طرف بڑھا۔ خوشبو کی لپٹیں اس کی جان میں اتر گئیں۔ ایک عجیب سا درد اس کے دل میں ہلکورے لینے لگا۔ نہایت نرمی اور اشتیاق سے جمال نے اپنا ہاتھ اس کی ٹھوڑی پر رکھ کر اس کا چہرہ اوپر کو اٹھایا۔

''زدنی؟'' اس کے منہ سے بے اختیار نکلا: ''یہ تم ہو میری شہزادی''۔ زدنی نے سوئی ہوئی آنکھوں سے جمال کی طرف دیکھا اور مسکرا دی۔ اس کے گالوں کے زرد گلاب سرخ ہو گئے۔ جمال نے آہ بھرتے ہوئے کہا: ''میں تمہارے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا زدنی۔ میں مر جاؤں گا تمہارے بغیر۔''

زدنی نے ہونٹوں کے دیے روشن کر لیے۔ جمال کی رگیں ستار کی طرح بجنے لگیں۔ اس کا جسم جھنجھنانے لگا۔ مسہری پر گر کر وہ دونوں ایک لڑھکتا ہوا گیند بن گئے۔،،(۲۹)

غرضیکہ ناول دل بھٹکے گا میں معاشرت کی سطح پر دیہی زندگی میں ظلم و زیادتی کے باب میں دوٹوک ترقی پسندانہ بیانیہ اسلوب دیکھنے کو ملتا ہے اور شہری زندگی کی عکاسی صحافیانہ اور محققانہ اسلوب میں کی گئی قریہ قریہ گھومنے کے حوالے سے آپ بیتی اور رپورتاژ نگاری کا اسلوب نیز جذباتی بیان میں کھری فطرت نگاری نمایاں ہے۔

حسن منظر ۲۰۰۶ء: العاصفہ، دھنی بخش کے بیٹے، وبا اور اے فلکِ ناانصاف کا سادہ قیاسی بیانیہ، جس میں عربی اور سندھی لفظیات برتی گئی ہے۔

حسن منظر ۱۹۴۸ء سے افسانہ لکھتے لکھتے ۲۰۰۶ء میں ناول العاصفہ کے ساتھ بطور ناول نگار سامنے آئے۔ افسانے میں تو انھوں نے چھوٹے موٹے اسلوب کے تجربات کیے، لیکن ناول سراسر روایتی ہیں۔ روایتی پلاٹ کے ناولوں کی کہانی بیان کرنے کے لیے سبھی ناول نگار ایک راوی ایجاد کرتے ہیں۔ جب کہ کہانی کو بیان کرنے کے لیے تین طرح کے راوی ہو سکتے ہیں۔ کردار کی صورت پہلا راوی بیانیہ کا حصّہ ہوتا ہے وہ کہانی بھی بیان کرتا ہے۔ یہ راوی واحد متکلم کی حیثیت سے روایت کرتا ہے۔ دوسری قسم کا راوی ہمہ دان راوی ہوتا ہے جو ضمیر غائب کے ذریعے روایت کرتا ہے۔ تیسری قسم راوی کی وہ ہوتی ہے جس میں وہ ضمیر مخاطب میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ یہ راوی کبھی 'میں' اور کبھی 'ہم' کے صیغے میں روایت کرتا ہے۔ اس راوی کے بیان کیے ہوئے ناولوں میں یقینی طور پر جاننے کا کوئی اور ذریعہ نہیں ہوتا۔ سارا کچھ داخلی بیانیہ شہادت ہی سے قیاس کیا جا

سکتا ہے۔ یہاں تیسری قسم کے راوی کا انتخاب کیا گیا ہے جو واحد متکلم یعنی 'میں' کے طور پر سامنے آتا ہے۔ العاصفه کی کہانی اور بیانیہ اسی راوی (جو بیانیہ کا حصہ بھی ہے) کا ہے۔ العاصفه کی آئیڈیالوجی سعودی عرب کے قدیمی باشندوں بدوؤں کی ثقافت وتہذیب کے گرد گھومتی ہے۔ اس کہانی کو اسی بدو جو کہانی کا کردار ہے کے ذریعے بیان کیا گیا ہے۔ واحد متکلم میں لکھے گئے اس ناول کا موضوع سعودی عرب کا کلچر ہے اور وہ تمام برائیاں دکھائی گئی ہیں، جو وہاں کے عام لوگوں کی نظروں سے پوشیدہ ہیں۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا اس سماجی طبقے میں لڑکیوں کے ساتھ یہی سلوک ہوتا ہے جو لوءلوء کے ساتھ ہو رہا ہے۔ اگر ایسا ہے تو لوءلوہ نا صرف سعودی عرب کے بدو سماج کا استعارہ ہے بلکہ دنیا کی کسی بھی تہذیب میں اس قسم کے سماجی نظام کا استعارہ بن جاتی ہے۔

اس ناول سے ہٹ کر دیکھیں تو لوءلوء ایک بدتمیز، خودسر اور مُونہہ پھٹ لڑکی ہے۔ لیکن اگر اسے ناول کے بیانیاتی تناظر میں دیکھیں تو وہ ایک ایسی لڑکی ہے جو اپنی ذات کا اثبات خود سے کروانا چاہتی ہے۔ اس لیے کہ اصل حیثیت اس کی اس خواہش کی ہے جو وہ رکھتی ہے۔ صرف بیانیہ پیراڈائم کے ذریعے ہی ہم مذکورہ نازک صورت حال سے عہدہ برا ہو سکتے ہیں۔ بیانیہ پیراڈائم کی اہم شرط بیانیہ استدلال ہے جو عقلی استدلال سے مختلف ہے۔ اس لیے کہ بیانیے کے تمام اجزا (یعنی واقعات، بیانات، اطلاعات وغیرہ) میں ربط وتنظیم ہو اور بیانیے اور بیانیے سے باہر کی صورت حال میں کسی نہ کسی سطح کی مطابقت ہونی چاہیے۔

ناول کا کردار زید اپنے فکری استدلال کے ذریعے سعودی عرب کی سیاسی حالت اور سماجی حالت کو بیانیے میں دکھاتا ہے مثلاً:

(i) ہمارے حصّے کے سمندر میں تیل کی کھوج اور تیل کمپنی والوں کی ہماری حکومت سے دھوکے بازی، حقیقت میں ہمارے لوگوں سے دھوکے بازی تھی۔

(ii) امریکہ اور یورپ والے ہماری حکومت کے پس پشت اپنی حکومت چلا رہے ہیں۔

(iii) سفید تاجر ملک کو لوٹ رہے ہیں لیکن ملک میں ہمت نہیں ہے کہ انھیں ملک سے نکل جانے کو کہے۔

(iv) ان کا زور بس اپنے ملک والوں پر چلتا ہے یا ان کام کرنے والوں پر جو غریب ملکوں سے یہاں آتے ہیں۔

(v) کمپنی والے سارق ہیں لیکن کس میں ہمت تھی ان سفید کمپنی والوں کے ہاتھ کاٹتا یا دھکا دے کر انھیں ملک سے باہر کرتا۔

(vi) شراب سازی پر ان میں سے کسی ایک کو تو کوڑے پڑتے۔ نہیں پڑے، نہ پڑ سکتے ہیں۔

یوں ناول کے بیانیہ میں سماجی حالت اس طرح بیان ہوئی ہے جو شاہی خاندان کے متعلق حسن منظر کی آئیڈیالوجی ہے۔ لیکن کہیں تو ناول نگار کی ترقی پسندانہ آئیڈیالوجی اپنی واشگاف صورت میں پیش ہوئی اور کہیں مخفی صورت میں اور کہیں آئیڈیالوجی اور تھیم آپس میں گڈمڈ ہو گئے۔

ناول میں وقت دو طرح کا ہے : سلسلے وار اور نفسیاتی۔ سلسلے وار وقت (کرونولوجیکل) ناول میں شروع سے لے کر

آخر تک اپنی رفتار سے چلتا رہتا ہے۔ جب کہ ناول میں نفسیاتی وقت کسی کسی لمحے ظاہر ہوتا ہے۔ ناول نگار، یہ دونوں طرح کے وقت سامنے لاتا ہے یعنی نفسیاتی بھی اور سلسلے وار بھی۔ ناول العاصفہ میں وقت کے حوالے سے اسلوب بھی بدل جاتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''میں اس وقت سے کمار ہا ہوں جب بہت چھوٹا تھا۔ میری عمر بمشکل دس بارہ برس تھی اور اس زمانے میں بھی میرے باپ کو میری قیمت کا اندازہ تھا کیوں کہ وہ خود کسی ایک جگہ جم کر کام نہیں کر سکتا تھا۔ شادی کے وقت سنا ہے وہ ڈرائیور تھا۔''(۳۰)

(i) اس لیے ماں باپ دونوں ہمیشہ میری کمائی سے مطمئن اور مجھ سے ناخوش رہے ہیں۔

(ii) میری سمجھ میں آج تک نہیں آیا ماں نے میرے باپ سے شادی کیوں کی۔

(iii) مجھے صرف ایک دفعہ اپنے باپ کے گاؤں جانا یاد ہے۔

(iv) باپ کی جوانی اور اپنے بڑھاپے پر غور کرتا رہا۔

مذکورہ ٹکڑوں میں راوی انتقالات کی کیفیت سے گزرتا ہے اور ان میں نفسیاتی وقت کو دکھایا گیا ہے۔ یعنی راوی کا بیانیے میں حال سے ماضی میں چلے جانا اور حال میں واپس آ کر مستقبل میں رہ کر حال اور ماضی کو بیان کرنا۔

''میں اس وقت سے کمار ہا ہوں جب بہت چھوٹا تھا میری عمر بمشکل دس بارہ برس تھی۔''

راوی مستقبل میں رہ کر ماضی کی بات بیان کر رہا ہے۔ یعنی اب وہ جوان ہے اور اپنے بچپن کی بات کر رہا ہے۔ وہ 'تھا' کا لفظ استعمال کر کے یہ بتاتا ہے کہ یہ اب کی نہیں، پہلے کی بات ہے۔

''اس لیے ماں باپ دونوں ہمیشہ میری کمائی سے مطمئن اور مجھ سے ناخوش رہے ہیں۔''

یہاں راوی ماضی سے یک دم حال کی طرف پلٹا کھاتا ہے اور لمحۂ حال کی بات کرتا ہے۔ اسی طرح راوی تمام ناول میں زمانی مکانی چھلانگیں لگاتا ہے۔ اردو، سندھی اور عربی۔۔۔ العاصفہ کا اسلوب ان تینوں زبانوں کا ملغوبہ ہے۔ العاصفہ میں کچھ ایسے الفاظ اور جملے ہیں جو بلا مقصد برتے گئے ہیں۔ موقع محل کے لحاظ سے بے معنی ہیں مثلاً

''امس الضحی بین النہود''

''واشوف قض النہد''(۳۱)

''ہو، ہوہو۔ ہو، ہوہو'' یہ کئی جگہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس کے علاوہ بعض مقامات پر بے ربط اور بے جوڑ جملے بھی نظر آئیں گے جن کو پڑھ کر قاری کوئی معانی نہیں نکال سکتا۔ اسی طرح ناول میں کچھ مقامات ہیں جہاں اسلوب بوجھل ہونے لگتا ہے۔ اس کے علاوہ حسن منظر نے ناول میں حقیقت کو دکھانے کے لیے زید کی زبانی کہانی بیان کی ہے۔ چونکہ زید عرب کا رہنے والا ہے اس لیے اس کی زبان سے بعض ایسے الفاظ کہلوائے ہیں جو وہ عربی ہونے کے ناطے نہیں بول سکتا مثلاً وہ 'پ' نہیں بول سکتا لیکن زید ناول میں بعض جگہوں پر 'پ' کو ادا بھی کرتا رہا ہے مثلاً کسی جگہ 'کمبنی' اور کسی جگہ 'کمپنی' لکھا گیا ہے اسی طرح کسی جگہ یوروپ اور کسی جگہ 'یورپ' تحریر کیا ہے۔ زید 'ڑ' کی بھی ادائیگی نہیں کر سکتا لیکن اس کے باوجود ناول میں وہ 'ڑ' کا

استعمال بھی کرتا ہے اور بہ خوبی کرتا ہے، مثلاً:

> ''کچھ دیر بعد جب میرا باپ بھیڑ کو چیر کر نمودار ہوا۔''(۳۲)
>
> ''میں نے چڑ کر کہا۔''(۳۳)

یوں ناول العاصفہ کا اسلوب یہ احساس ضرور دلاتا ہے کہ ہم کوئی بیگانہ چیز پڑھ رہے ہیں۔ راوی واحد متکلم کے ذریعے ناول نگار اپنے نقطہ نظر کو فطری یا غیر فطری طریقے سے منواتا بھی ہے۔ ناول کے ایک بدو کردار کی زبانی۔ اس کی مثال ملاحظہ ہو:

> ''دکتور مجھے سر سے پیر تک پیمائش والی نگاہ سے دیکھ کر چھٹی کا فارم بھرتا تھا جس کی رُو سے میں ایک دن کے لیے بیمار ہو جاتا تھا پھر مطب کے باہر سے وبرسی، وارین کی ایئر کنڈیشنڈ کار مجھے کپڑے کی گانٹھ کی طرح اٹھا کر ''مینا'' پر پٹک آتی تھی۔ جہاں سے دن بھر کشتیاں تین چار گھنٹے کی مسافت والی ایک بندرگاہ کو جاتی ہیں۔''(۳۴)

ناول میں ایک مظلوم نسوانی کردار ''لوءلوء'' ہے جو کچلے ہوئے طبقے کی نمائندہ ہے۔ اس کی زندگی کا فیصلہ اس کی سوتیلی ماں کے ہاتھ میں ہے۔ اپنے گھر والوں کے لیے وہ ایک بوجھ ہے۔ اس کی صورت حال اسی کی زبانی سنیے:

> ''ایک دفعہ میں نے ماں کو باپ سے کہتے سنا تھا، نہیں ہم لوءلوء کی شادی نہیں کر سکتے ہیں۔ جو لے گا اسے مفت میں لے گا بلکہ کچھ ہم ہی سے لے کر۔''(۲۵)

اس لیے کہ لوءلوء ذہنی طور پر بیمار ہے اور بدصورت بھی ہے۔ اس لیے اس کی کوئی قیمت نہیں دے سکتا، اگر بالفرض کوئی لے گا بھی تو وہ الٹا لوءلوء کے لواحقین سے رقم لے گا۔ اس لیے کہ اسے مرگی کے دورے بھی پڑتے ہیں۔ بہت مشکل زندگی ہے لوءلوء کی۔ وہ ماں باپ پر ایک بوجھ ہے۔ بار بار پٹتی ہے:

> ''باپ نے مٹی سے بھری جوتی اتار کر لوءلوء کے منھ پر مارنی شروع کر دی۔ ایک ہاتھ سے وہ لوءلوء کے دونوں ہاتھ تھامے ہوئے تھا اور دوسرے ہاتھ سے وہ اپنی بھاری جوتی اس کی ناک اور سر پر مار رہا تھا۔ یہاں تک کہ لوءلوء کی ناک سے خون پھوٹ بہا۔
>
> ''بتا بتا کیا معلوم ہے تجھے؟'' اس نے ہانپتے ہوئے پوچھا۔
>
> ...لوءلوء نے زور زور سے اپنا ماتھا زمین سے ٹکرایا اور ڈکراتی ہوئی گائے کی طرح بولی :اور مارو اور مارو اور مارو، مجھے مار کیوں نہیں ڈالتے۔ مار کر مجھے میری ماں کے پاس بھیج دو۔''(۳۶)

اگر ناول کی کوئی اہم قدر ہے تو سعودی عرب کی سماجی صورت حال ہے۔ سعودیہ کے شہزادے مغربی ملکوں میں تعلیم حاصل کرنے جاتے ہیں تو اپنی بدفطرتی سے باز نہیں آتے۔ بادشاہ کی متعدد بیویاں اور لونڈیاں ہیں لیکن وہ گوری عورتوں کے ساتھ رنگ رلیاں مناتے ہیں۔ شاہزادوں کی جو گوری عورتیں نکاح میں ہیں ان کا بھی آپس میں تبادلہ کرتے ہیں۔ اس کے لیے ''*Wife Swsapping*'' کی اصطلاح برتی جاتی ہے۔ کچھ باتوں کو ان کہا چھوڑ دیا گیا ہے یا ان کو شعوری طور پر مخفی رکھنے کی کوشش کی گئی ہے جیسے:

"انھیں ایک دن میں نے سرگوشی میں کہتے سنا تھا اندر کے زخم شاید کسی سخت گول لمبی چیز سے پہنچائے ہوئے تھے۔ میں جانتی ہوں جو وہ کہہ رہی تھی سچ تھا۔ اس کے جس میں وہ ہے، جسے وہ پیتا ہے اور جب پیے تو دنیا و مافیہا سے بے خبر ہوتا ہے۔ اسپتال لائے جانے پر اس نے اس زیادتی کا اقرار دکتر سے کیا تھا۔" (۳۷)

ناول کے اس اقتباس میں عصمت دری کی بھیانک تصویر کشی سادہ بیانیے میں کی گئی ہے لیکن بہت کچھ مخفی رکھ کر۔ اس طرح کی پوشیدہ/مخفی حقیقت نگاری کا اسلوب حسن منظر کی پہچان ہے۔

حسن منظر کا دوسرا ناول دھنی بخش کے بیٹے ۲۰۰۸ء میں سامنے آیا۔ یہ ناول صرف دھنی بخش کے خاندان کی کہانی نہیں، اندرون سندھ کی کہانی ہے۔ اس ناول میں سندھ کی دیہی زندگی کی عکاسی اس طرح کی گئی ہے کہ وہ اپنی تمام تر سادگی، خوب صورتی اور خرابیوں کے ساتھ ہماری نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ اس ناول میں ان چھوٹی چھوٹی باتوں کا ذکر بھی ملتا ہے جو عموماً ہماری نظروں سے اوجھل رہتی ہیں یا پھر ہم انھیں دیکھنا ہی نہیں چاہتے۔ اس میں دو ملکوں کے دو مختلف *ways of life* کو بھی دکھایا گیا ہے اور اس میں زندگی کی دل کشی کا راز پنہاں ہے۔ اس ناول میں *fact* اور *fiction* کو بڑی خوب صورتی کے ساتھ یک جا کر دیا گیا ہے جو قاری کے لیے تجسس اور مسرت کا باعث بن گیا ہے۔ افسانہ حقیقت بن جاتا ہے اور حقیقت افسانہ۔ دنیا کی واردات دل کی واردات بن جاتی۔ لکھنے والا پڑھنے والے کے اس قدر قریب آجاتا ہے کہ اس کی لکھی ہوئی کہانی اپنی ہی کہانی لگتی ہے۔ کئی کردار جانے پہچانے ہیں اور ان کی باتیں قاری کے دل کی آواز بن جاتی ہیں۔

حسن منظر نے دھنی بخش کے بیٹے میں کہانی بیان کرنے کے لیے ہمہ دان راوی کا انتخاب کیا ہے جو بیانیے کا ایک الگ طریقہ کار ہے۔ ہمہ دان راوی ہمیشہ بیانیے کے مقابلے میں مختلف اور وسیع تر مکان پر فائز ہوتا ہے کیوں کہ یہاں سے وہ اس مکان کا جس میں بیانیہ رونما ہوتا ہے، مشاہدہ بھی کرسکتا ہے اور اس کو بیان بھی کرسکتا ہے۔ اس ناول میں حسن منظر نے کہانی بیان کرنے کے لیے واحد غائب کی ضمیر استعمال کی ہے یعنی کہانی بیان کرنے کے لیے 'وہ' کو بروئے کار لاتا ہے۔ ہمہ دان راوی ایسی طاقت ہے جس کے پاس ہر چیز کو جانچنے اور دیکھنے اور پرکھنے کا لائسنس ہوتا ہے۔ وہ سب کچھ جانتا ہے، سب کچھ دیکھ رہا ہوتا ہے اور خود کو عیاں کیے بغیر وہ اپنا نقطۂ نظر بیان کرتا ہے۔ ناول دھنی بخش کے بیٹے میں راوی کہانی بیان کرنے کے لیے مختلف طریقۂ اظہار اپناتا ہے۔ کبھی تو وہ ضمیر غائب کی صورت میں اپنی بات کو مستند بنانے کے لیے کردار تخلیق کرتا ہے اور پھر اپنی زبان ان کے مونہہ میں ڈال دیتا ہے۔ یعنی کہانی کے کرار ایک کٹھ پتلی کی طرح ہیں جن کی ڈور راوی کے ہاتھ میں ہے۔ وہ جس کو چاہتا ہے منظر عام پر لا کر اپنا نقطۂ نظر واضح کرتا چلا جاتا ہے۔ یہ سب کچھ کرنے کے لیے راوی کبھی تو کرداروں کے ذریعے قاری سے ہم کلام ہوتا ہے اور کبھی خود واضح طور پر سامنے آجاتا ہے، جس کو ہم راوی کی مداخلت کا نام دیتے ہیں۔ ناول دھنی بخش کے بیٹے میں ناول نگار جو راوی واحد غائب کی صورت میں قاری سے ہم کلام ہے، بعض موقعوں پر اپنا نقطۂ نظر بیان کرنے کے لیے چھلانگ لگا کر ناول میں کود پڑتا ہے۔ مثال ملاحظہ ہو:

"روانگی سے ایک دن قبل عبدالرحمن یعنی مسجد کے امام صاحب اس سے ملنے آئے (ان کے لیے امام صاحب کا خطاب میں کہانی سنانے والا استعمال کر رہا ہوں ورنہ ہر بڑا چھوٹا اسی بات کو اس طرح کہتا، مسجد کا امام اس سے ملنے آیا تھا۔ خیر اس سے

کیا فرق پڑتا ہے۔عزت نہ ملک میں سکول ماسٹروں کی ہے،نماز پڑھانے والوں، نہ دینی تعلیم دینے والوں کی)۔''(۳۸)

آپ نے ملاحظہ کیا کہ اس اقتباس میں راوی اپنا موقف بیان کرنے کے لیے صورت حال میں خود کود پڑا ہے۔ راوی چوں کہ ایک فکشنی وجود ہوتا ہے اور دوسرے کرداروں کی طرح (جن کی وہ کہانیاں بیان کرتا ہے) اس کا وجود غیر مرئی ہوتا ہے۔لیکن اس ناول میں یہ غیر مرئی وجود خود کو ظاہر کرتا ہے اور کہانی میں بار بار مداخلت کرتا ہے۔بعض جگہوں پر تو یہ مداخلت بے حد ناگوار ہے۔انتہائی ناگوار صورتوں کی چند ایک امثال دیکھتے چلیے:

(i) ''بڑے لوگوں کی بدکاری جہاں ابھرتی ہے وہ ان کے بیڈ روم ہوتے ہیں گاؤں والوں کے کھیت ان کے بیڈ روم ہوتے ہیں۔راز دونوں ہی اگل دیتے ہیں۔''(۳۹)

(ii) ''یہ نہیں سمجھتے موت کسی شکل میں آئے موت ہوتی ہے اور لوگ جب تک اس کے پنجے میں نہ جائیں اپنے آس پاس موت کو نہیں دیکھتے۔پھر موت کو پاس دیکھ کر روتے ہیں اللہ کو یاد کرتے ہیں۔''(۴۰)

(iii) ''مَیں صرف زمین کے ایک چھوٹے ٹکڑے کی زندگی کو بدلنا چاہتا ہوں اور اس کے لیے مجھے وہاں لوگوں میں رہنا پڑے گا۔ان میں رہتے ہوئے خود کو بدلوں گا جس طرح میں چاہتا ہوں وہ بدل جائیں۔''(۴۱)

ان اقتباسات سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ راوی اپنا فلسفۂ حیات یا جو نقطۂ نظر جو معاشرے کے بارے میں رکھتا ہے اس کو قاری پر ٹھونس رہا ہے۔اس ناول میں ناول نگار جو آئیڈیالوجی رکھتا ہے اس کو بیان کرنے کے لیے ناول میں کردار بھی تشکیل کرتا ہے اور وہ بھی اپنی مرضی کے۔ناول میں بعض اوقات کرداروں سے ہٹ کر خود اپنی ذات کو بھی ناول میں ظاہر کرتا ہے تا کہ اپنی آئیڈیالوجی کو مزید تقویت دے سکے۔یوں تشریحی رائے زنی، ترجمانی اور فیصلہ دہی راوی کی کہانی میں مداخلت دکھائی دیتے ہیں۔

راویانہ انتقالات کا سلسلہ ہر ناول میں نظر آتا ہے، چاہے وہ جدید عہد کے ہوں یا ماضی کے۔راوی کی تبدیلی کے بہت سے پہلو ہیں جو مختلف طریقوں سے ناول میں دکھائی دیتے ہیں۔یہ انتقالات صرف عمومی طریقے اور بیانیہ وقت کے طویل دورانیوں میں ہی نہیں رونما ہوتے بلکہ مختصر بھی ہیں اور انتہائی طویل بھی۔ہمہ دان راوی کرداروں میں تبدیل ہو جاتا ہے۔مثلاً اولا اور احمد بخش کے درمیان مکالمہ ملاحظہ ہو:

''ہماری روح کو یہاں سکون نہیں ہے۔''

''اور اگر میں یہ کہوں کہ ہماری زندگی کو بھی نہیں ہے۔''

''تو وہ غلط ہوگا۔''

''اپنی بات کی دلیل دو۔''

''یہ جو تم سدا سوئیڈش ناول پڑھتی رہتی ہو یہ کوئی چھوٹی دلیل ہے؟''

''میں تو فرنچ اور جرمن ناول بھی پڑھتی ہوں۔''(۴۲)

اس مختصر دورانیے میں جس میں جب اولا اور احمد بخش آپس میں بحث کر رہے ہیں تو ایک انتقال واقع ہوتا ہے۔راوی

اب ہمہ دان راوی نہیں رہتا بلکہ راوی ایک کردار میں تبدیل ہو جاتا ہے جو بیانیے سے وابستہ ہے۔ اولا اور احمد بخش اور راوی کردار کے نقطہ نظر کے اندر بھی دونوں کرداروں کے درمیان ایک انتقال ہوتا ہے یعنی اولا سے احمد بخش کی طرف۔ اس کے بعد کہانی فوراً ہمہ دان راوی کی طرف لوٹ آتی ہے۔ جس کی ایک مثال دیکھیے:

''لے گئے''

''کسے؟''

''کتّوں کو''

''کون؟''

''منسی پالٹی (میونسپلٹی) والے اپنی گاڑی میں۔''(۴۳)

اگر یہ مکالمہ رسمی انتساب سے مزین ہوتا تو یہ انتقالات واقع نہ ہوتے مثلاً اگر یہ مکالمہ یوں ہوتا:

''اولا نے کہا: ہماری روح کو یہاں سکون نہیں ہے۔''

''احمد بخش نے کہا: اور اگر میں یہ کہوں ہمارے زندگی کو بھی نہیں ہے تو وہ غلط ہوگا؟''

''اولا نے کہا: اپنی بات کی دلیل دو۔''

''احمد بخش نے کہا: تم سدا سوئیڈش ناول پڑھتی رہتی ہو یہ کوئی چھوٹی دلیل ہے؟''

تب کہانی مسلسل ہمہ دان راوی کے حوالے سے ہی بیان کی جا رہی ہوتی۔ اس لیے کہ راوی کا کردار کی طرف انتقال صرف اس صورت میں ہوتا ہے جب درمیان میں کوئی واسطہ موجود نہ ہو۔ اگر مکالمے براہ راست نہ ہوں تو کہانی مسلسل ہمہ دان راوی کے ہاتھ میں رہتی ہے:

''کس کے پیسے نے اس کے جسم پر گوشت چڑھایا تھا؟... میں اگر گھر سے باہر رات کسی عورت کے پاس گزارتا ہوں تو اپنے پیسے سے، اسکوچ یا ٹھرا پیتا ہوں تو اپنے پیسے سے۔ اگر مجھ جیسے دنیا میں نہ ہوں تو یہ لاوراث لڑکے لڑکیاں بھوکے مر جائیں۔''(۴۴)

وہ استحصال کرتا ہے، خود کو خدا صفت انسان سمجھتا ہے۔ اکثر علی بخش بھونڈی قسم کی دلیلوں سے خود کو مطمئن کرتا ہے۔ یہ مکالمے اس کے احساس گناہ کو مٹانے کی عقلی کوششیں ہیں۔ اگر دھنی بخش کے بیٹے کی تھیم پر غور کیا جائے تو اس کی بہترین مثال ہمیں احمد بخش کے کردار میں نظر آتی ہے۔ یوں بھی تھیم کبھی تو پورے ناول میں بیان کنندہ کی پیش کی گئی تعبیر میں بیان ہوتا ہے اور کبھی پورے ناول میں ریزوں کی صورت میں بکھرا ہوتا ہے۔ احمد بخش کے کردار کے ذریعے حسن منظر نے مجموعی طور پر جو تھیم بیان کرنے کی کوشش کی ہے وہ مغرب و مشرق کی تہذیبوں کی اچھائیاں اور برائیاں ہیں۔ وہ ایک جاگیر دار گھرانے میں پیدا ہوا اور پلا بڑھا لیکن اس کے اندر جاگیرداروں والی کوئی بات نظر نہیں آتی۔ وہ اپنے بڑے بھائی سے بالکل مختلف ہے۔ احمد بخش بچپن سے لے کر جوان ہونے تک وہ برائیاں دیکھتا چلا آیا ہے جو پورے سندھ میں موجود ہیں۔ انھیں سامنے لانے کے لیے حسن منظر کے ناول دھنی بخش کے بیٹے کے لیے جو انھوں نے اسلوب اختیار کیا گیا ہے سادہ

اسلوب ہے۔جس میں حسن منظر نے تصنع یا بناوٹ سے کام نہیں لیا۔لیکن مختلف مقامات پر جلد بازی ضرور دکھائی دیتی ہے۔ ناول میں ایسے الفاظ بھی استعمال کیے گئے ہیں جس میں یکسانیت نہیں ہے۔ایک جگہ پر ایک طریقے سے لکھا ہے اور دوسری جگہ وہی لفظ کسی اور طریقے سے لکھا ہے۔مثلاً ایک جگہ ''کوچوان'' لکھا ہے تو دوسری جگہ ''چا کردان'' ایک ہی صفحہ پر لفظ دو مختلف طریقوں سے لکھا گیا ہے۔مجموعی طور پر حسن منظر کا یہی اسلوب ان کے تمام ناولوں میں دکھائی دیتا ہے۔

حسن منظر کے سادہ بیانیے میں دو چیزیں ایسی ہیں جو ان کے سادہ بیانیے کو بعض مقامات پر دیگر لکھنے والوں سے نمایاں کرتی ہیں۔وہ ہیں: اُن کی 'پوشیدہ حقیقت نگاری' اور 'قیاسی بیانیہ'۔

حسن منظر اکثر اپنے قیاسی بیانیہ سے مرکزی واقعہ کو حذف کر دیتے ہیں۔یہ خاص طرح کا اخفا ہے، جو انھیں دیگر سادہ کار بیانیہ اسلوب کے حامل لوگوں سے ممتاز کرتا ہے اور قاری اس اخفا کے حامل حصوں کو اپنے قیاس سے معلوم کر لیتے ہیں۔خالی جگہیں خود پُر کر لیتے ہیں۔اس پوشیدہ حقیقت نگاری کی ایک ایک مثال ناول سے ملاحظہ ہو:

''گڑھے میں ایک جگہ چُنی ہوئی روئی کا ڈھیر تھا اور کچھ پھول اِدھر اُدھر بھی بکھرے ہوئے تھے۔خوبصورت عورت تھی۔ آخر اس نے اپنی قیمت اتنی کم کیوں لگائی؟ اس سے تو کتنے ہی مرد اپنا گھر سجانے کو تیار ہو جائیں گے مگر بات پھیل جانے پر شاید اب...''(۴۴)

اس اقتباس میں جو واقعہ بیان کیا ہے وہ مبہم ہے۔راوی نے جان بوجھ کر اصل بات کو مخفی رکھا اور بات کو دانستہ طور پر ''شاید'' پر ختم کر دیا۔راوی نے تفصیل بیان نہیں کی کہ جو عورت گڑھے سے برآمد ہوئی، کون تھی اور گڑھے میں کیا کر رہی تھی؟ اس کا جواب قاری خود ڈھونڈ لیتا ہے کہ وہ ایک پیشہ ور عورت تھی جو روئی چننے آئی لیکن روئی چننے کے بعد گڑھے میں کسی مرد کے ساتھ جنسی فعل کی مرتکب ہوئی۔احمد بخش قیاس کرتا ہے کہ یہ عورت اتنی خوبصورت ہے کہ کوئی بھی مرد اس سے شادی کر سکتا ہے لیکن اب جب یہ بات پورے گاؤں میں پھیل جائے گی تو شاید کوئی بھی اس سے شادی پر رضامند نہ ہو۔''شاید'' سے راوی کی مراد آئندہ ہونے والے واقعات کی طرف ہے جو ابھی تک رونما نہیں ہوئے۔یہ قیاسی بیانیہ ہے، جو واقعہ اب تک ہوا نہیں، مستقبل میں ہوگا کہ نہیں؟ کچھ نہیں کہا جا سکتا۔

اس طریقہ کار کے تحت کہانی جب آگے بڑھتی ہے تو قاری بعض مقامات پر بھول بھلیوں کا شکار ہو جاتا ہے۔پوشیدہ حقیقت نگاری کی یہ تکنیک جو جدید فکشن نگار استعمال کرتا ہے، وہ کامیاب اسی وقت ہو سکتی ہے جب اس سے کثیر الاجہات معانی برآمد ہوں۔دھنی بخش کے بیٹے میں حسن منظر نے یہ تکنیک بہت کم استعمال کی ہے لیکن جس جگہ اس تکنیک سے کام لیا ہے وہاں انھیں ناکامیاب نہیں کیا جا سکتا۔ناپختہ ضرور ہیں۔یہاں دو تہذیبوں کا تصادم ہے۔یہ آئیڈیالوجی کی فکشن اچھوتی نہیں۔ یہاں دو تہذیبوں کا تصادم اور اس تصادم میں پائی جانے والی برائیوں کو منظر عام پر لانے کی کوشش کی گئی ہے لیکن بعض مقامات پر راوی خود کو غیر جانب دار نہیں رکھ پاتا جو ایک طرح سے اپنی آئیڈیالوجی کو ناول پر مسلط کرنے کی کوشش ہے۔ ناول سے اس کی ایک مثال دیکھیے، جہاں خود ناول نگار، راوی واحد غائب کی صورت خود کلامی کر رہا ہے:

''میں صرف زمین کے ایک چھوٹے ٹکڑے کی زندگی کو بدلنا چاہتا ہوں اور اس کے لیے مجھے وہاں لوگوں میں رہنا پڑے گا۔

ان میں رہتے ہوئے خود کو بدلوں گا جس طرح میں چاہتا ہوں وہ بدل جائیں۔،،(۴۵)

حسن منظر کا تیسرا ناول وبا ۲۰۰۹ء میں سامنے آیا، جو ایک بیانیہ ناول ہے، جس کے لیے حسن منظر نے جو راوی چُنا ہے، وہ ہمہ دان راوی یعنی ضمیر غائب ہے جس کے ذریعے سارا ناول بیان ہوا ہے۔ ناول نگار کہانی بیان کرنے کے بطور سائیکیٹرسٹ (psychiatrist) ذاتی تجربے سے استفادہ کرتا ہے جو اس کے پلاٹ اور کرداروں میں صاف جھلکتا ہے۔ یوں وہ اپنے قاری کو حقیقی دنیا سے آشنا کراتا ہے۔ بظاہر یہ ناول چیچک کی وبا سے متعلق ہے لیکن حسن منظر نے وبا میں جو تھیم بیان کیا ہے وہ ''سماجیاتی روّیے'' ہیں۔ یہ روّیے منفی بھی ہیں اور مثبت بھی۔ اس صورت حال کو دیکھنے کے لیے پہلے ہم اس ناول کے مرکزی کرداروں ڈاکٹر انیس اور ڈاکٹر مصطفی پر نظر ڈالتے ہیں۔ یہ دونوں مثبت رویہ رکھنے والے اور ہمدرد ڈاکٹر ہیں جو اپنے ذاتی مقاصد کو اپنے پیشے کے آڑے نہیں آنے دیتے۔ ڈاکٹر ہونے کے علاوہ ان کی اپنی اپنی شخصیات بھی ہیں اور ایک ذاتی زندگی بھی ہے جس پر راوی نے بہت کم روشنی ڈالی ہے۔ لیکن اس سے یہ ضرور پتا چلتا ہے کہ وہ نیک دل ڈاکٹر ہیں جو ڈیوٹی کے دوران مریضوں کو بغیر کسی بیماری کے خطرے کے چیک کر رہے ہوتے ہیں۔ حالاں کہ ہسپتال میں ڈفتھیریا اور چیچک کی وبا پھیلی ہوئی ہے۔ مختلف لوگوں کے روّیوں کو برداشت کرتے ہیں لیکن اپنے فرض سے پیچھے نہیں ہٹتے۔

ناول میں ہمہ دان راوی، شہر میں پھوٹنے والی وبا کی حقیقت اور اس کی تباہ کاریوں سے متعارف کرواتا ہے۔ اس کے پاس ایسی قوت ہے جس سے وہ ناول کے قاری کو ان واقعات میں بھی شامل کرتا جاتا ہے جو ابھی وقوع پذیر ہونے والے ہیں۔ سادہ بیانیہ میں وبا کا ہمہ داں راوی ہمیں ایک ہسپتال کا نقشہ دکھاتا ہے اور ہمیں ایک ایسی دنیا کی سیر بھی کرواتا ہے جس سے ہم واقف نہیں۔ لیکن جب اس سے اخباری نمائندے یہ سوال کرتے ہیں کہ: ''کیا مرض وبائی صورت اختیار کر گیا ہے؟'' تو اس کے جواب میں راوی یہ جواب دیتا ہے کہ چیچک (small pox) ہے۔ اس کے اگلے ہی لمحے وہ آنے والے کل میں پہنچ جاتا ہے۔ یہ سوچتا ہے کہ کل اس کا انٹرویو پڑھ کر لوگ یہ اندازہ لگالیں گے کہ کس علاقے میں اموات زیادہ ہوئیں۔ کس ہسپتال میں نئے مریض آئے۔ یوں راوی لمحہ موجود سے آنے والے لمحے میں چھلانگ لگاتا ہے۔ ملاحظہ ہو کہ تلازمۂ خیال کیسے آگے بڑھتا ہے:

> ''وہ سوچتا ہے، کاش وہ لڑکی بھی پاس ہوتی جس نے ایئر فورس والے کی زندگی کی ہم سفر بننے سے پہلے اس کی بننے کی حامی بھری تھی اور ابھی تک اس پر قائم ہوتی تو دیکھتی کہ وہ اسٹاف میں کتنا مقبول ہے۔ بڑھیوں ٹھڈیوں ہی میں نہیں جوانوں میں بھی۔ اس کے موجود نہ ہوتے ہوئے بھی ایک نرس اس کے لیے کھانا لگا گئی ہے۔،،(۴۶)

یہ زمانی انتقال ہے، جب ہمہ داں راوی زمانہ حال میں واپس آتا ہے اور سوچتا ہے کہ ایک نرس اس کے لیے کھانا لگا گئی ہے۔

یوں تلازمۂ خیال کے ذریعے حال، ماضی میں اور ماضی، حال میں داخل ہوتا ہے اور ناول کا قاری ہمہ داں راوی کی انگلی تھامے مختلف زمانوں میں ہو آتا ہے۔ ناول کا زمانی نظام بلاشرکت غیرے ناول نگار کے ہاتھ میں ہے۔ اس کا وقت اس حقیقی وقت سے مختلف ہے جس میں اس کا ناول پڑھنے والے سانس لیتے ہیں۔ لیکن انسان کے ذہنی الجھاوے عجیب طرح کے

ہوتے ہیں اور انسانی سوچ ہمیشہ سے بڑی بڑی زقندیں بھرتی آئی ہے۔ناول سے اس کی ایک مثال دیکھتے چلیے:

"کتنے سال ہو چکے ہیں۔ یا کہاں دیکھا تھا؟ کس شہر اور کس ملک میں؟... یہ بھی اس شہر میں تھے اور اس سے بھی بڑا تعجب یہ ابھی زندہ ہے جیسے جب ۱۸۵۷ء میں دلّی خالی ہو رہی تھی۔لوگوں میں کون کون کہاں کہاں کس سے راہ میں ٹکرایا تھا۔ برقعے پہنے ہوئے مرد اور نقاب الٹے ہوئے بیبیاں اور اس مختصر مڈبھیڑ کے بعد چہرے بھی نسیان کی تاریکی میں چلے جاتے ہیں۔"(۴۷)

یہ انسانی فطرت کے نفسی الجھاوؤں کا بیان ہے کہ ناول میں اکثر اوقات ہمہ دان راوی باز نہیں رہتا اور اکثر جو کچھ ہو رہا ہوتا ہے، اس میں دخل اندازی کرتا ہے۔ایسے میں وہ واحد غائب سے واحد متکلم کی ضمیر استعمال کرنے لگتا ہے تاکہ اپنی پسند کو وزنی بنا سکے۔امثال:

(i) "ہوسکتا ہے ایک دن پہلے ساتھ ساتھ چلتے ہوئے میں اسے چاہے جانے کی چیز نظر نہ آیا ہوں۔"

(ii) "آپ سے نزدیکی نے میرے ہوش و حواس گم کر دیے۔سمجھ میں ہی نہیں آیا کہ مجھے کیا کہنا چاہیے۔کل میں وہیں آپ کا انتظار کروں گا۔"

(iii) "واقعی اُن دنوں میں کتنا بدھو تھا۔"

اس ناول میں زمانی انتقال زیادہ واقع ہوئے ہیں اور مکانی انتقالات کم۔زمانی و مکانی انتقالات کے ذریعے ناول کا ہمہ داں راوی کہانی کو ہمارے سامنے بیک وقت ماضی، حال یا مستقبل میں منکشف کرواتا ہے، صیغوں کی تبدیلی سے اس کا تعین کیا جا سکتا ہے۔یوں ہمہ داں راوی اصل کہانی یا کہانی میں پائی جانے والی صورت حال بتاتے ہوئے یا تو ماضی کے تصور میں کھو جاتا ہے یا مستقبل کے تانے بانے بنتا ہے۔مثال دیکھیے:

"ڈاکٹر انیس نے کہا اور ساتھ ہی اسے احساس ہوا یہ میں نے خود کو کس مصیبت میں ڈال لیا ہے۔نہ جواب دیتا، کہہ دیتا اس کا جواب آپ کو ہسپتال کے انچارج ڈاکٹر عبداللہ مصطفی دیں گے۔کل اخبار میں جیسا کہ میں دیکھتا آیا ہوں، چھپے گا کہ ڈاکٹر انیس احمد نے بتایا کہ مرنے والوں میں فلاں علاقے کے لوگ زیادہ ہیں اور نئے کیس ملک کے فلاں علاقے سے آنے والے ہیں۔جنھیں ٹیکے نہیں لگائے گئے ہوتے ہیں اور جہاں رہتے ہیں وہاں صفائی کا انتظام ناقص ہے۔"(۴۸)

ناول میں بعض اوقات راوی جس وقت میں کہانی بیان کر رہا ہوتا ہے وہ وقت اور راوی کا وقت دونوں متوازی چلتے ہیں۔ان کے درمیان زمانی نقطۂ نظر سے انتقال نہیں ہوتا مثلاً راوی اور کہانی دونوں حال میں ہو چکے ہیں اور جو کچھ وقوع پذیر ہوتا ہے وہ ان دونوں کے درمیان لمحہ حال میں واقع ہوتا ہے۔

(i) میں آپ کا شکریہ ادا کرنے کو یہاں آیا ہوں۔

(ii) اندر مٹھائی لانے کی اجازت نہیں ہے۔

(iii) میں تمہارا مطلب سمجھ گیا ہوں۔

(iv) اور اس غیر آدمی کے لیے تم جو کر سکتے ہو کر رہے ہو۔

اکثر ناول میں ایک آدھ جملہ راوی ایسا بیان کر دیتا ہے جس کے پیچھے کوئی حقیقت چھپی ہوئی ہوتی ہے اور پوری کہانی تک رسائی صرف چند اشاروں کی مدد سے ممکن ہو جاتی ہے۔ اس نقطہ نظر سے وبا میں ایک جملہ بار بار استعمال ہوا ہے جس کے پیچھے پوری کی پوری ایک کہانی چھپی ہوئی ہے مثلاً جب ڈاکٹر انیس اور ڈاکٹر مصطفی ایک ایسے شخص سے گفتگو کر رہے ہیں جو ہسپتال میں چوری کی دوائیاں مہنگے داموں فروخت کرنے آتا ہے۔ ڈاکٹر انیس کہتے ہیں:

''آپ کو معلوم ہے جس مریضہ کے ہاتھ آپ نے یہ وائل بیچے ہیں وہ لوگ کتنے غریب ہیں۔''

''مَیں نے نہیں بیچے۔'' ملوث نے قدرے تن کر کہا۔

''پھر؟''

''کمپنی کے میڈیکل ریپ نے۔''

''وہ میڈیکل ریپ پرسوں میرے لیے بھی ٹائی اور سوکس کا تحفہ لے کر آیا تھا۔''(۴۹)

اس اقتباس میں حسن منظر نے جو لفظ استعمال کیا ہے 'میڈیکل ریپ' یہ پوشیدہ حقیقت کی بہترین مثال ہے۔ راوی نے صرف ایک لفظ استعمال کر کے پوری کہانی بیان کر دی ہے۔ 'میڈیکل ریپ' سے قاری کے ذہن میں جو بات آتی ہے وہ یہ ہے کہ کوئی ایسی کمپنی ہے جو جعلی ادویات بناتی ہے اور پھر اس کمپنی کے تحت کام کرنے والے لوگ مختلف ہسپتالوں میں جاتے ہیں اور مریضوں کو وہ ادویات مہنگے داموں سیل کرتے ہیں۔ یعنی اس ایک لفظ سے قاری اس پورے گروہ تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔

۲۰۲۰ء میں پوری دنیا کو اپنی لپیٹ میں لے لینے والی وبا کرونا (Corona) کے پھیلاؤ اور ہلاکتوں کو ذہن میں رکھ کر ماضی بعید اور ماضی قریب کی وبائی صورت حال کا جائزہ لیں تو پتا چلتا ہے کہ جب کوئی وبا کسی ملک میں پھیلتی ہے تو اس سے بچاؤ کے ذمہ دار معاشرتی روّیے ہی ہوتے ہیں اور ایک وقت ایسا آتا ہے جب تہذیب یا ملک مفلوج ہو کر رہ جاتا ہے۔ ایسے میں لوگ اگر ملک اور قوم کے نقصان کو دیکھتے ہوئے احساس ذمہ داری کا مظاہرہ بھی کریں تو بھی کچھ مفاد پرست لوگ ایسے ضرور ہوتے ہیں جو ان کوششوں کو ناکام بنا دیتے ہیں۔ اس تناظر میں ناول وبا کا مطالعہ خاصا دلچسپ ہے۔ خاص طور پر پوشیدہ حقیقت موضوعاتی اور اسلوبیاتی ملفوف حقیقت نگاری اور قیاسی بیانیہ۔ جس میں خالی جگہیں خود پُر کرو والا معاملہ اہمیت کا حامل ہے، جو آگے چل کر مرزا اطہر بیگ اور سیّد کاشف رضا کے ناولوں میں دیکھنے کو ملا۔

حسن منظر کا تحریر کردہ تاحال آخری ناول اے فلک نا انصاف (۲۰۲۰ء) مغل شہنشاہ اورنگ زیب عالمگیر سے متعلق ہے، جس میں تاریخ کی کروٹوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔

تاریخ کا دھارا ٹھہرتا نہیں، بڑھتا رہتا ہے۔ کائنات میں جمود نہیں۔ موجیں موجزن ہو کر بکھرتی ہیں اور تہذیب، تمدن، سیاسی اور معاشی نظام اپنے اپنے نقش چھوڑ کر رخصت ہو جاتے ہیں۔ حکومتوں کا عروج و زوال، ازل سے چلا آ رہا ہے۔ فرعون، رومن ایمپائر، اشوکا، چندر گپت موریا، مغلیہ سلطنت سب تاریخ کا حصہ بن چکے ہیں۔ حسن منظر نے اس تناظر میں مغلیہ سلطنت کی آخری اہم اور متنازع شخصیت کو اپنے ناول کے لیے چُنا ہے جس کی پیدائش سے پہلے جہانگیر نے اپنے بیٹے

شاہجہاں سے کہا کہ اب کے تیرے بیٹے کا نام میں رکھوں گا۔ چنانچہ جہانگیر کے حکم کے مطابق اس کا نام اورنگ زیب رکھا گیا جب کہ شاہجہان نے اپنے بیٹے اورنگ زیب کو عالمگیر کے خطاب سے نوازا۔ اورنگ زیب عالمگیر کا ذکر ناول میں اس کے نسبی نام بومطیع سے کیا گیا ہے۔ وہ کشمیر سے لے کر راس کماری تک اور کابل سے لے کر آسام تک کا حکمران تھا۔ خطہ ارض پر اتنے وسیع وعریض علاقے پر کسی کی حکومت نہیں رہی۔

حسن منظر کی تحقیق کے مطابق اورنگ زیب نے متھرا اور بنارس کے مندروں کو مسمار کرایا، وہاں کے مکینوں کی سرکوبیاں کیں اور سازشیوں کو کیفر کردار تک پہنچایا۔ اس نے جزیہ ٹیکس جسے اکبر نے ختم کر دیا تھا، پھر سے غیر مسلموں پر نافذ کر دیا۔ اس نے نواسی سال کی عمر پائی اور آٹھ شادیاں کیں جن میں چھ ہندو راج کماریاں تھیں لیکن وہ فرش پر سوتا تھا، تقریباً پچاس سال حکومت کی، کمر دہری ہوگئی تھی لیکن جیتے جی مملکت کا شیرازہ بکھرنے نہ دیا۔ یہ شہزادے سے شہنشاہ کیسے بنا، یہ ہی اس ناول کا موضوع ہے۔ جسے حسن منظر نے مغلیہ تاریخ کے گہرے شعور کے ساتھ سادہ بیانیہ اسلوب میں اپنے پسندیدہ طریق کار ہمہ داں راوی کے مطابق لکھا ہے۔ ناول میں راوی ناول نگار کی نمائندگی کرتا بھی دکھائی دیتا ہے۔ ناول اے فلک نا انصاف اس دور کی کہانی ہے جب سلطنت مغلیہ شاہجہاں کے دور میں سیاسی کش مکش کا شکار تھی۔ تاج اور تخت کی جنگ میں شہزادے ایک دوسرے کے خلاف محاذ آرا اور جان کے دشمن تھے۔ ہمارے عہد میں سوشل میڈیا پورے زور وشور سے گزرے کل کی باتیں کرتا ہے اور ابہام اور تضادات کا شکار ہے اور سچ تک رسائی خاصی مشکل ہے۔ حسن منظر نے اپنے 'پیش لفظ' میں کہا ہے کہ ''مورخ اپنا نکتہ نظر اپنی مصلحت اور اپنی پسند کا مال فراہم کرتا ہے۔'' اور یہ بھی ہے کہ ''تاریخی ناول مبالغہ آرائی سے مبرا نہیں ہوتا۔''

معلومہ تاریخ کے مطابق شاہجہاں کا نورِ نظر تو بڑا بیٹا داراشکوہ ہی تھا۔ داراشکوہ جسے وہ بابر اور ہمایوں کی طرح دانشور بنانا چاہتا تھا، اس کے لیے اعلیٰ تعلیم کا انتظام کیا گیا، وہ قرآن وحدیث، فلسفہ، تاریخ اور منطق کے مطالعے سے بہرہ ور ہوا۔ ذہن میں وسعت پیدا ہوئی اور اس جستجو نے اسے دیگر مذاہب کے مطالعے کی طرف بھی رجوع کروایا۔ تحقیق اور تصوّف نے اسے ایک الگ ڈگر پر ڈال دیا، جو اس کی موت کا سبب بنی۔ شاہجہاں، اورنگ زیب کو امرا کے ساتھ مشوروں میں ساتھ رکھتا کہ امور ریاست کو سمجھ سکے جو آگے چل کر کام آیا، اس نے ایک مست ہاتھی کا تنہا مقابلہ کیا جس نے اس کی بہادری پر سب کے دل جیت لیے۔

حسن منظر کی تحقیق کے مطابق شاہجہاں اپنی چہیتی ملکہ کی یاد میں تاج محل بنوا چکا تو ایسا بیمار پڑا کہ حالات سے مجبور ہو کر آگرے کے قلعے میں مقید ہو کر رہ گیا۔ شاہجہان اس سے پہلے ملک کی باگ ڈور اور نظم وضبط بڑے بیٹے داراشکوہ کو دے چکا تھا اور دوسرے شہزادوں کو پایہ تخت سے دور کے علاقوں میں بھجوا چکا تھا تاکہ چہیتے شہزادے کا تخت وتاج یقینی رہے۔

سادہ بیانیہ اسلوب میں حسن منظر نے تاریخی واقعات کو بڑی خوب صورتی اور مہارت سے یوں بیان کر دیا ہے کہ پڑھنے والا اس دنیا میں پہنچ جاتا ہے جہاں بقول حاذق الخیری:

''لوہار، بزاز، معمار، عطر کشید کرنے والے، بھکاری، منہیاری، ساہوکار، جولاہا، قصاب، پہرے دار، چوکی دار، کتاب فروش، پڑھا لکھا، خاکروب، جلاد، مفتی اعظم، پنڈت، سپاہی اپنی اپنی زبان اور بولی بولتے ہیں جس میں ان کا تجسس، شبہات،

اندازے، احساسات اور پیش گوئیاں، خوف، تعصّبات، وفاداریاں، نفرت و حقارت، بے چارگی سب کچھ شامل ہے۔،،(۵۰)

یہ زندہ کردار اس ناول کی جان ہیں اور ہمہ داں راوی تاریخ کے مطالعے کی بنیاد پر قاری کو ہمہ وقت متوجہ رکھتا ہے۔ حسن منظر کے مطابق تخت کے حصول کے لیے بھائیوں کو قتل کرانا اورنگ زیب کی شرع میں تھا اور باپ کو زنداں میں رکھنا وقت کی ضرورت تھی۔ ہیرا بائی سے اس کا پہلا عشق تھا جس کی کم عمری کی موت سے اسے ایسا دھچکا لگا کہ مذہب کی طرف پلٹا لیکن سخت مذہبی عقیدہ رکھتے ہوئے بھی دارا کا تعاقب کرتے ہوئے اس نے حضرت معین الدین چشتی کے روضے پر حاضری دی اور فاتحہ پڑی۔ جب دارا گرفتار ہو کر ان کے سامنے لایا گیا تو انصاف کے تقاضے پورے کرتے ہوئے اورنگ زیب نے مفتی اعظم کو حکم دیا کہ شاہ بلند اقبال دارا کو ملحد ہونے پر صفائی کا موقع دیا جائے۔ ناول میں ایک جگہ ایک بے نام کردار یوں گویا ہوتا ہے:

"سنتے ہیں شاہ بومطیع نے مذہبی عالموں کو بلا کر بغیر نام لیے، ایک آدمی کی زندگی کے مختلف پہلو بتائے تھے، کسی موقع پر اس نے کہا تھا۔ وہ مسلمان ہوتے ہوئے سکھوں کے گردوارے میں کس طرح داخل ہوا تھا، کس طرح مندر کی دہلیز پر کھڑے ہو کر گھنٹا ہلا کر سر عقیدت سے جھکایا تھا، جو کئی سال سے تقویم کلیسیائی کے بارھویں مہینے کی ہر پچیس تاریخ کو گرجا میں اس وقت جاتا ہے جب پادری وہاں وعظ دے رہا ہوتا ہے، نہ صرف یہ بلکہ اکثر یک شنبہ کی صبح یا شام کو۔ خود بھی ایک موقعے پر اس نے پادری کی خطبہ گاہ سے وعظ دیا ہے۔ وہ ہندوؤں سے اپنے دونوں ہاتھ جوڑ کر نمسکار کرتا ہے اور عیسائیوں سے ملنے پر جو وہ کہتے ہیں، وہ کہتا ہے۔"

دوسرا بولا "اس نے کیا فارسی میں ترجمہ کر کے رعایا کو ہندومت کی طرف دھکیلنا چاہا۔"

تیسرے نے تائید کی "سچ کہہ رہے ہو، جو شہنشاہ پوچھے کہ تم نے کیوں نہیں قرآن کا ترجمہ سنسکرت یا پراکرت بھاشا میں کیا کہ ان کے پنڈت اور پجاری اسے پڑھ کر اسلام میں داخل ہوتے تو ان کے پاس کیا جواب ہوگا۔،،(۵۱)

آپ نے ملاحظہ کیا کہ یہاں ناول نگار، ہمہ داں راوی کا روپ دھار لیتا ہے۔ بے شک تاریخ یہی کچھ بتاتی ہے لیکن اس بیانیہ میں طنز کی نشتریت نمایاں ہے۔ اس لیے کہ یہاں ناول نگار نے ہمہ داں راوی کی جگہ لے لی ہے۔ ناول سے ہمہ داں راوی کا بیانیہ ملاحظہ ہو:

"ایک دانشور کہہ گیا: "دارا نے اپنے فلسفہ حیات کی کھل کر ترجمانی کی اور سب نے دیکھا اور سنا کہ اس کے موقف نے مفتی اعظم اور دیگر علمائے کرام کو لاجواب کر دیا لیکن وہ تو روز اول سے یہ ٹھان کر آئے تھے کہ وہ اورنگ زیب کی منشا کے عین مطابق گردن زنی کرائیں گے۔،،(۵۲)

شہزادہ دارا شکوہ نے ایک موقعے پر کہا: "وید کو آپ دینی تقاضے، ضابطے اور اصول کی کتاب سمجھ کر پڑھیے، پھر آپ کی ناراضگی دور ہو جائے گی اور ہر مذہب کے چند نکتوں پر ہم اختلاف کر سکتے ہیں۔ ان اختلافی نکتوں کو نظر انداز کرتے ہوئے جو کچھ مذہب میں بچتا ہے، وہی انسان کی باہمی زندگی کے لیے اہم ہے، حقیقت میں وہ دائمی فلسفہ زیست ہے۔

دارا پر مقدمہ چلا اور فیصلے کے دن بو مطیع شہنشاہ اورنگ زیب نے مفتی اعظم سے کہا کہ آپ کو سات دن فیصلے کے لیے دیے تھے۔ آپ اور آپ کے رفقا کا کیا فیصلہ ہے جس پر انھوں نے ایک ساتھ کہا کہ ملزم راہ راست سے پھر گیا ہے۔ یعنی خالق کائنات کی مقرر کی ہوئی راہ سے بھٹکا ہوا ہے، فاسق ہے، ارتداد کا شکار جس کی سزا سزائے موت ہے۔ لہٰذا فیصلے کے مطابق سزا پر عمل درآمد کا حکم دے دیا گیا۔ بہ وقت قتلِ ناحق دارا کی عمر چوالیس سال تھی۔ جس تخت پر وہ بیٹھ چکا تھا اب اس پر اس کا چھوٹا بھائی اورنگ زیب عالمگیر قابض تھا۔ اعلان ہوا کہ لوگ اپنے گھروں کے دروازوں پر آ کھڑے ہوں اور شہنشاہ کا حکم ہے کہ جب تک جلوس جو دارا کا جنازہ تھا، گزر نہ جائے، کھڑے رہیں۔ چنانچہ دونوں طرف بھالے سنبھالے قافلہ ہتھنی پر جنازہ لیے قبرستان کی طرف رواں دواں ہوا، یہ بھی اعلان ہوا کہ ''یہ خوشی منانے کا دن ہے کہ آنے والے وقت میں نہ کہیں بغاوت ہوگی، نہ لشکر کشی۔ جنگ کا خطرہ ہمیشہ کے لیے ٹل گیا۔''

افواہ تھی کہ داراشکوہ (پ ۱۶۱۵ء — م ۱۶۵۹ء) کا سر خود کٹ کر گر گیا لیکن ایک شاہد کے مطابق شہنشاہ نے بدست خود ان کا سر قلم کیا۔ داراشکوہ کی وصیت تھی کہ اس کی کتابیں اس کے ساتھ دفن کر دی جائیں لیکن انھیں نذر آتش کر دیا گیا۔ ایک کتابچہ جو اس کے ہاتھوں میں تھا اس میں لکھا تھا:

> ''مذہب، مسلک، زبان، علاقائی، رنگ اور تہذیب کے تعصب کے پودے جو نباتاتی قسموں کی طرح ایک ہی زمین پر پھولتے تو ہیں لیکن ایک دوسرے کے لیے زہر بن جاتے ہیں۔ اپنے سوا دوسرے کو پنپنے نہیں دیتے اور جب وہ پودا اس قطعہ زمین پر تنہا رہ جاتا ہے، بدرنگ، بے مصرف تو اس زمین کو سینچنے والا پانی ملنا بند ہو جاتا ہے اور اس کے بعد کیا رہ جاتا ہے... چٹیل میدان۔'' (۵۳)

یوں حسن منظر کا یہ ناول ایک طرح سے بن لکھی تاریخ ہے لیکن داراشکوہ اور سرمد کے حوالے سے دلّی شہر میں بے شمار روایات سینہ بہ سینہ چلتی آج تک سنی جا سکتی ہیں، وہ اس ناول میں درج ہونے سے رہ گئیں۔ دارا کے قتل کے بعد اورنگ زیب نے فتح پور سیکری سے منگوائے ہوئے اس سرخ پتھر سے حضرت میاں میر کے مزار تک رستہ نہ بننے دیا جو دارا نے منگوایا تھا۔

واضح رہے کہ اس ناول کی طرح حسن منظر نے اپنے تمام ناولوں کے لیے ہمہ دان راوی کا انتخاب کیا۔ سوائے اپنے پہلے ناول العاصفہ کے جس میں انھوں نے واحد متکلم راوی، جو ناول کا کردار بھی ہے کا استعمال کیا۔

حسن منظر نے اس ناول میں بھی پوشیدہ حقیقت نگاری اور قیاسی بیانیہ سے کام لیا ہے لیکن ان کی تاریخ پر نظر گہری ہے۔ اس لیے ان کا بیانیہ محض قیاسی نہیں رہتا، بن لکھی تاریخ بن جاتا ہے۔ میلان کنڈیرا *(Milan Kundera)* نے اس حوالے سے بڑی پتے کی بات کی ہے:

> ''تاریخ نویسی معاشرے کی تاریخ لکھتی ہے، آدمی کی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ میرے ناول جن تاریخی واقعات کا ذکر کرتے ہیں، وہی ہیں جنھیں 'تاریخ نویسی' اکثر بھلا دیتی ہے۔'' (۵۴)

مرزااطہر بیگ۲۰۰۶ء : ناول غلام باغ، صفر سے ایک تک اور حسن کی صورت حال :خالی جگہیں پُر کرو کا بصری، سمعی، محسوساتی، فلسفیانہ، شگفتہ، منتشر الخیال اسلوب۔

اردو ناول کی سوسالہ تاریخ میں ہمیں علامتی اور تجریدی ناول تو مل جاتے ہیں، شاید ایک آدھ اینٹی ناول بھی مل جائے، مگر ایسا ناول شاید ہی ملے جو اپنے اندر بہ یک وقت یہ تمام خصوصیات سموئے ہوئے ہو۔ یعنی بہ یک وقت حقیقی بھی، علامتی اور تجریدی بھی اور اینٹی ناول بھی۔ مرزا اطہر بیگ کا غلام باغ ایک ایسا ہی ضخیم ناول ہے، جس کے تسلسل میں انھوں نے دو مزید ناول لکھے۔

غلام باغ اسلوب اور طرز بیان کے روایتی طریقہ کار سے انحراف کی ایک عجیب مثال ہے۔ ناول میں متن کی زبان اور اسلوب کبھی کچھ تو کبھی کچھ ہے۔ یہ ناول پلاٹ کی صفت سے عاری ہے اور براہ راست بیانیہ کے ذیل میں نہیں آتا، یہ اس کے درمیان کی ایک کڑی ہے۔ پلاٹ کا بنیادی وصف سبب ونتیجہ کی منطقی ترتیب ہوتا ہے۔ لیکن اس ناول میں بعض واقعات اس وصف سے عاری ہیں۔ چٹّا سائیں کے قصّہ کی شمولیت نے ناول کے مرکزی واقعہ پر کوئی تاثر قائم نہیں کیا۔ پھر یہ کہ یاور عطائی کی اچانک موت اور اس کے بعد ناول کے بیانات میں اس کی توجیہہ بیان نہ کرنا پلاٹ کی صفت کی تردید ہے۔ نیز ناول کے قصّہ میں آغاز، وسط اور انجام کے روایتی تسلسل کا فقدان تو ہے ہی۔ ناول کی ابتدا کیفے غلام باغ میں بیٹھے کبیر اور ناصر کے درمیان ہونے والی فلسفیانہ گفتگو اور وقت کے متعلق نظریہ سے واضح ہوتی ہے۔ یوں غلام باغ بیانیہ اور مکالموں سے زیادہ کرداروں کی خود کلامیوں کے ذریعے آگے بڑھتا ہے۔ یہ اینٹی ناول کا تجربہ ہے۔ ناول کا مرکزی کردار کبیر مہدی اکثر کہتا ہے کہ ''وقت کا کوئی وجود ہی نہیں، یہ محض ایک واہمہ ہے۔'' یہ خاصی بحث طلب بات ہے، جس سے کسی صورت اتفاق ممکن نہیں۔ عبداللہ حسین لکھتے ہیں:

> ''غلام باغ اپنے مقام میں اردو ناول کی روایت سے قطعی ہٹ کے واقع ہے۔ بلکہ انگریزی ناول میں بھی یہ تکنیک ناپید ہے۔ اس کے ڈانڈے یورپی ناول، خاص طور پر فرانسیسی پوسٹ ماڈرن ناول سے ملتے ہیں۔ ناول ایک انگریزی کا لفظ ہے، جس کا مطلب ''نیا'' نہیں بلکہ اس کے اصل معنی ''انوکھا'' ہیں۔ اس لحاظ سے غلام باغ صحیح معنوں میں ایک ناول ہے۔''(۵۵)

یہ کس حد تک 'صحیح ناول' ہے، اس پر بات آگے چل کر ہوگی۔ صحیح ہے تو کتنا اور نہیں تو کتنا۔

ناول کا تھیم ایک عجیب قسم کا دیوانہ پن ہے۔ جسے دیکھ کر قاری کے ذہن میں یہ سوال اٹھتا ہے کہ اس پاگل پن کے پیچھے کون سے محرکات ہیں۔ کیا وہ قرص کیف جو یاور عطائی نے کھائی تھی کا اثر ہے یا پھر ارزل نسلوں کی سرشت ہی کچھ ایسی تھی؟ نرس مختار کے پاگل پن کا سبب کیا تھا جو پاگلوں کے اسپتال میں کام کرتی تھی یا ہاف مین کے دماغ میں زہرہ کے حوالے سے خیالات؟ یہ سوالات قاری کے ذہن کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتے ہیں۔ اسی طرح ذات کی شکست وریخت کا احساس یا اساطیری حد بندیوں اور نفسیاتی الجھنوں کو بھی ناول کا موضوع قرار دیا جاسکتا ہے۔ ناول کو کئی ایک ابواب کے تحت لکھا گیا ہے۔ جو یہ ہیں: کیفے غلام باغ، ارزل نسلوں کی اساطیر، گھونسلے میں، زہرہ، جل پتھری، ننگا افلاطون، مدد علی پھر چپ سادھ لیتا ہے، ڈرائنگ

روم نمبر (۱)، ڈرائنگ روم نمبر (۲) اور جی (orgy)، زہرہ کے خواب، آؤ عشق پر بات کریں، عشق پر ایک ناقابل یقین مکالمہ، گبیر مہدی کا اصل کام، نیلے رجسٹر کے مندرجات نثری مشقین، نیلے رجسٹر کے مندرجات (۲) روزنامچہ، نیلے رجسٹر کے مندرجات (۳) (روزنامچہ سرخ روشنائی سے لکھا ہوا)، نیلے رجسٹر کے مندرجات (۴) روزنامچہ بذریعہ سادہ مکالمہ نویسی وخود کارمشترکہ ہذیانی مکالمہ نویسی وغیرہ، نیلے رجسٹر کے مندرجات (۵) روزنامچہ بذریعہ انٹرویونویسی وجبری مختصر نویسی، دوبارہ لکھو، باب پیدائش، گہراؤ، وقت مقام کو برباد کرتا ہے یا مقام وقت کو؟، سرخیاں اور متن، ہوا، ان ہونی کہانی کی کہانی، انعام گڑھ، بھوری مائی اور اس کا غلام، نشان زدہ لوگ اور غلام باغ۔

ناول کی کہانی جیسے جیسے آگے بڑھتی ہے تو ناول مختلف ومتضاد بیانات میں تبدیل ہوتا چلا جاتا ہے۔ واحد متکلم راوی گبیر مہدی ناول کے بنیادی قصّہ کی وساطت سے کہانی کے تشکیلی عناصر، زبان کے لوازمات کے متعلق مباحث ''باب، نیلے رجسٹر کے مندرجات/نثری مشقین'' کے تحت قلمبند کررہا ہے اور یہ بیانات عجیب وغریب نوعیت کے حامل ہیں۔ مثال ملاحظہ ہو:

> ''فکشن کے خالق کو خدا بننے کا اختیار کس نے دیا۔ اس کی ہر افسانوی حرکت میں خدا بننے کا دعویٰ چھپا ہوا ہے۔ اسے ایسا عالمِ کُل اور قادرِ مطلق بننے کا حق کس نے دیا ہے؟...
>
> میری تخلیق کی ہوئی دنیا میں آؤ۔ یہاں تمھیں تین کردار.. نمبر۱، نمبر۲، نمبر۳ بننے کا اختیار ہے مگر یہاں کردار نمبر۴، نمبر۵، نمبر۶ تمھیں منانے پر تلے ہیں...
>
> فکشن نمبر۱۔ دنیا کیسی ہے؟
>
> فکشن نمبر۲۔ دنیا ایسی ہونی چاہیے؟
>
> فکشن نمبر۳۔ دنیا بکواس ہے؟
>
> فکشن نمبر۴۔ دنیا بکواس نہیں ہے بلکہ الف... بے... جیم ہے۔ اگر الف... بے... جیم کو تسلیم کرلوگے تو مزے میں رہوگے۔'' (۵۶)

ناول میں اس قسم کے اکثر وبیشتر بیانات سامنے آتے ہیں۔ اسے *metafiction* کہتے ہیں۔ جس میں ناول میں موجود راوی یا کردار اس کہانی کا حصہ ہوتے ہوئے، اسی قصّہ یا پھر دوسرے واقعات کو اپنے طور پر بیان کرنے لگتا ہے۔ یوں وہ فکشن کا کردار ہوتے ہوئے فکشن کو ہی موضوع بناتا ہے اسی اعتبار سے گبیر مہدی ''نیلے رجسٹر کے مندرجات'' کے تحت کہانی بیان کرنے کے اپنے وضع کردہ اصول وضوابط کے تحت خود اپنے اور ناول میں موجود کرداروں کے متعلق بات کرتا نظر آتا ہے نیز قاری کو یہ درس دیتا ہوا بھی دکھائی دیتا ہے کہ فکشن کو کیسا ہونا چاہیے اور اس میں پلاٹ اور کردار کی نوعیت کیا ہونی چاہیے یعنی ناول کا یہ کردار اپنی کہانی کا خالق بھی ہے اور نقاد بھی، جو ناول اور ناول کے فن پر نقاد کی حیثیت سے *comment* بھی کرتا جاتا ہے۔ اقتباس دیکھیے اور فیصلہ کیجیے کہ یہ ناول ہے یا فن ناول نگاری کی ورکشاپ؟

> ''فکشن میں واقعہ کی زمانی ومکانی مظہریت (جبریت/مظہری جبریت/جبری مظہریت)، فکشن میں واقعاتی جبریت کا محور

مصنف کی ذات کی جبریت ہے جو کہ دراصل لسانی جبریت ہے لسان کے ساتھ ہر شخص کی طرح، مصنف کا بھی اک منفرد تعلق ہوتا ہے جو کہ فکشن کی تخلیق میں نہ صرف واقعاتی مظہریت بلکہ کرداروں کی ظاہری و باطنی ساخت کو بھی متعین کرتا ہے۔ یہ تعلق صرف کسی مخصوص زبان (جو کہ کسی مصنف کا ذریعہ اظہار بنتی ہے) میں مصنف کی لسانی ترجیحات وترغیبات تک محدود نہیں بلکہ اس کے ڈانڈے (؟!) (ڈ+انڈے) (کوئی اور لفظ ہم معنی استعمال کرو۔ کوئی دو لفظ ہم معنی کیسے ہو سکتے ہیں؟!)،،(۵۷)

مرزا اطہر بیگ نے ناول کے واقعات کی تشکیل میں فلم کی عکس بندی کی تکنیک کو بھی برتا ہے، جس میں مختلف کردار ایک ہی وقت میں الگ الگ لوکیشن پر اپنے کام انجام دے رہے ہیں اور کیمرہ ان تمام کرداروں کی عکس بندی کر رہا ہے۔ اس اعتبار سے الگ الگ واقعہ کے چھوٹے چھوٹے *shots* کو *juxtaposition* کے عمل میں دکھایا گیا ہے جس سے صرف ایک تاثر قائم ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ اس میں *aside* کی تکنیک اور شعور کی رو بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔ خاص طور پر اس وقت جب 'کیفے غلام باغ' میں زہرہ منتشر خیالی سے تنگ آ کر چیخنے لگتی ہے:

''...انعام گڑھ کہاں ہے۔ مانگر جاتی کہاں ہے۔ کیوں ہے کہاں ہے کون کیوں ہے۔ عشق پر مکالمہ جھوٹا کیوں ہے۔ گبیر کا کام ادھورا کیوں ہے۔ ننگا افلاطون کیوں ہے۔ نیلے رجسٹر میں لکھا سرخ کیوں ہے۔ سرخ میں لکھا کالا کیوں ہے کالا سفید کیوں ہے کیسا ہے یہ وقت کیسا ہے یہ لمحہ کیسا ہے۔ یہ مقام کیسا ہے، کیا ہے کیا ہے، یہ سب کیا ہے۔ یہ کیا ہے۔ کیا ہے...؟؟؟؟؟''... بند کرو۔ ہٹ جاؤ۔ میں یہ آوازیں اور نہیں سن سکتی۔ یہ کیسی جگہ ہے یہ سب...،،(۵۸)

بنیادی طور پر یہ ناول دو اہم اصطلاحوں، جو دو مختلف مکاتب فکر کی نمائندگی کرتی ہیں، کے محور پر گھومتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ''ارزل نسلیں''، اور ''خصّی کلب''۔ لیکن درحقیقت غلام باغ آثارِ قدیمہ سے متعلق مصنف کے تخیل کی پیداوار ہے۔ اس میں نوآبادیاتی معاشرے میں سرگرم عمل کرداروں میں سے کچھ کے اس اعصابی اختلال اور پاگل پن کا سراغ لگایا گیا ہے جو کسی کو محکوم اور کسی کو آزاد اور مقتدر بنانے میں معاونت کرتا ہے۔ بقول ڈاکٹر سہیل احمد خان:

''اس میں ماضی کی آسیبی پرچھائیاں حال کی بے ترتیبی اور مستقبل ایک دوسرے سے متصادم دکھائی دیتے ہیں۔ اس تصادم سے جو شور پیدا ہوتا ہے وہ ہماری موجودہ عصری کیفیت کا شور ہے۔ نوآبادیاتی دور سے نکلنے کے بعد چاروں طرف سے گھیرے ہوئے بڑے بڑے جال، ان میں گرفتار خلقت کا اضطراب اور انتشار اور اس انتشار میں زندگی کی معنویت کی تلاش کی بے سود کاوشیں۔ یہ سب کچھ اس ناول کا 'پوسٹ کولونیل' دائرہ متعین کرتا ہے۔،،(۵۹)

یہ جو کچھ بھی ہے لیکن ناول میں پلاٹ مفقود ہے۔ اگر ٹوٹا پھوٹا پلاٹ دکھائی بھی دیتا ہے تو پلاٹ اور کرداروں میں ربط کا فقدان ہے۔ ناول اپنی ہیئت میں کئی روپ دھارتا ہے کہیں *anti novel* کے زمرے میں آتا ہے اور کہیں مکتوبی ناول کی شکل اختیار کر لیتا ہے نیز کچھ کردار مبصر کرداروں میں ڈھل جاتے ہیں۔

غلام باغ کا پس منظر تاریخی ہی ہے۔ موجود زمانے میں اس کی کہانی نوآبادیاتی پس منظر کو بیان کرتی ہے۔ اس ناول کا موضوع ہی یہی ہے کہ نوآبادیاتی صورت حال سے نکلنے کے بعد سے ہم اسی ماحول میں جکڑے ہوئے ہیں۔

نواب ثریا جاہ نادر جنگ اگرچہ اب صحیح معنوں میں جاگیر دار نہیں رہا، اس نے نہ صرف چوغہ پہنا ہوا ہے اور سوائے ظاہری خلعت اور چند موتیوں کے اس کے پاس کچھ بھی نہیں۔ 'غلام باغ' کو اپنی ملکیت بنانے کے لیے کوشاں ہے۔ یہ کردار خوابیدگی کی علامت ہے۔ یہ کردار ظاہر کرتا ہے کہ ہم حقیقت کے تغیر کو برداشت اور قبول نہیں کرتے۔لیکن اس سے بات کیا بنی؟ کیا اس خطے کی تمام نسلیں اسی سوچ کی حامل ہیں؟ نہیں۔ اطلاق کثرت آبادی پر ہونا چاہیے تھا۔

ناول :غلام باغ اپنی تکنیک، اسلوب، ہیئت اور زبان و بیان کے لحاظ سے پوسٹ ماڈرن ازم کے زیر اثر لکھا گیا ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ اس ناول میں 'قوت ترغیب' نہ ہونے کے برابر ہے۔ غلام باغ میں قوت ترغیب کا پہلو ہے کبیر مہدی، جو اس ناول کا مدور کردار ہے اور وہ شروع ہی میں یہ کہتا دکھائی دیتا ہے کہ کوئی بہت بڑا کارنامہ سرانجام دے گا جس سے سب لوگ اس کی عظمت کو تسلیم کر لیں گے۔ کبیر مہدی کا کہنا ہے:

''کبھی میں سوچتا ہوں 'بک بک' کے نام سے ایک نئی صنفِ ادب کی دریافت کا اعلان کر دیا جائے اور اس دریافت کو ہی میں دنیا میں اپنا اصل کام قرار دے دوں گا۔'' (۶۰)

یوں قاری کے ذہن میں یہ تجسس پیدا ہو جاتا ہے کہ اس کا عظیم کام کون سا ہو گا جس کا وہ پورے ناول میں جگہ جگہ ذکر کرتا رہتا ہے۔ جب وہ ایک نئی صنف ادب اپنے نیلے رجسٹر پر لکھ لیتا ہے تو وہ نذر آتش ہو جاتی ہے۔ قاری اصل حقیقت تک نہیں پہنچ پاتا کہ آخر اس نیلے رجسٹر پر کیا لکھا گیا تھا۔ اگر راوی نے بتایا بھی ہے تو وہ بھی واضح نہیں۔ کیوں کہ جلنے کی وجہ سے اس رجسٹر کے کچھ حصے ضائع ہو گئے ہیں۔ نیز ناول میں شروع سے لے کر آخر تک قاری اس خیال میں گرفتار رہتا ہے کہ اب آگے کیا ہو گا؟ یہ اشتیاق ناول نگار نے مختلف اشاروں سے پیدا کیا۔

غلام باغ فعلاً ہمیں کچھ نہیں بتاتا بلکہ اپنی ترغیبی قوتوں کے بل بوتے پر ہمیں اس تجربے سے گزارتا ہے، جس سے کبیر مہدی خود گزرتا ہے۔ غلام باغ کا پہلا جملہ ہی قاری کے لیے ترغیب کا باعث بنتا ہے:

''اسی لمحے میں دیکھو'' کبیر نے کہا۔'' (۶۲)

''اسی لمحے'' سے کبیر مہدی کی کیا مراد ہے؟ یہ بھید آگے چل کر کھلتا ہے لیکن ابہام کی صورت میں۔ یوں یہ ناول قاری کو کچھ نہ کچھ ترغیب ضرور دیتا ہے مثلاً 'کیفے غلام باغ' کے اسرار، ہیرے عاشق علی کے ساتھ پیش آنے والے عجیب وغریب واقعات 'گنجینہ نشاط' کا بھید ایک نرس کے واقعات، ڈاکٹر ناصر کی ٹریجڈی، عطائی یاور کی اچانک موت، زہرہ کی کیفیت، پیرانائیڈ عورت کے عجیب وغریب خیالات۔ شاید اسی لیے ناول میں قاری کے لیے ابہام پیدا کیا گیا ہے کہ دلچسپی برقرار رہے۔ یہ الگ بات کہ اتنے اسرار پیدا کرنے کے باوجود قاری اس ناول کو دلچسپی سے نہیں پڑھ پاتا۔ جتن کر کے پڑھتا ہے۔

غلام باغ کی کہانی بیان کرنے کے لیے ہمہ دان راوی کا انتخاب کیا گیا ہے۔

پورے ناول میں یہ عیاں نہیں ہوتا کہ جو کہانی بیان کر رہا ہے وہ کون ہے اس کا منصب کیا ہے؟ پورے ناول میں قاری یہی سوچتا رہ جاتا ہے کہ یہ کون ہے، جو کرداروں اور واقعات کے ظاہر و باطن سے واقف ہے اور کسی ایک کی نہیں، لاتعداد کرداروں کی کہانی بیان کر رہا ہے۔ یہ سوالات اس وقت کھڑے ہوتے ہیں جب 'ہمہ دان راوی' غیر جانب دار ہو کر کہانی

کو بیان کر رہا ہوتا ہے لیکن بسا اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ راوی بیانیے میں مداخلت کا مرتکب ہوتا ہے۔ جس سے یہ احساس ہوتا ہے کہ راوی اپنے مقام سے ہٹ کر ناول میں وارد ہوا۔ اسے یہ حق کس نے دیا؟ غلام باغ میں یہ صورت حال بہت سی جگہوں پر نظر آتی ہے۔ مثلاً جب گری پڑی نسلوں کے بارے میں راوی ایک کتاب کے 'پیش لفظ' کی پہلی سطر پڑھتا ہے جو یوں ہے:

''تو اب ایک لحاظ سے؟ اس کتاب کے آغاز یا زیادہ بہتر یہ کہنا ہوگا کہ اس کے بنیادی خیال یا مفروضے...'' (۶۲)

ہمہ داں راوی یہ پڑھتا ہے اور اس کے بعد اچانک بیانیے میں خود چھلانگ لگا کر یہ کہتا ہے:

''اب یہ لفظ (مفروضے) بھی ان سائنس پسند حلقوں میں کافی مقبول ہو رہا ہے جو انسانوں اور نسلوں کی حرکت کو سائنسی طور پر سمجھنے کے پیچھے لگے رہتے ہیں۔'' (۶۳)

قاری یہ پڑھ کر سوچنے لگ جاتا ہے کہ راوی، قاری کو لفظ 'مفروضے' کے متعلق اپنے نقطہ نظر سے کیوں آگاہ کر رہا ہے؟ اسی طرح ناول میں ایسے مقام بھی آتے ہیں جہاں ہمہ دان راوی، واحد متکلم کی صورت اچانک بیانیے میں وارد ہوتا ہے اور ناول کے وقوعوں اور کرداروں کا محاکمہ کرتے ہوئے اپنی رائے مسلط کرتا ہے۔ آگے چل کر پتا چلتا ہے کہ:

''کبیر ایک نامراد ادیب ہو سکتا تھا شاید وہ سرے سے کوئی ادیب ہی نہ تھا کیوں کہ وہ کوئی ادب تخلیق نہیں کر سکا تھا لیکن وہ صفت جو کسی بھی ادیب ساز کا سب سے قیمتی خزانہ ہو سکتی ہے، وہ اس میں شاید کامیاب ادیبوں سے بڑھ کر موجود تھی۔ اس کی طاقت اور متخیلہ جو کہ حسیات مناظر کو اپنی کامیابی سے چشم تصور کے روبرو مجسم کر دیتی تھی کہ کبھی کبھی تو اس کا شعور حقیقت اور محض تصور میں امتیاز کرنے کی بھی ضرورت محسوس نہیں کرتا تھا۔ تعجب ہے۔'' (۶۴)

وجہ سمجھ میں نہیں آتی کہ ہمہ دان راوی واحد متکلم غائب کی صورت میں ناول میں دخل اندازی کیوں کرتا ہے اور بجائے قاری کی سوچ پر چھوڑنے کے کرداروں سے متعلق خود رائے زنی کیوں کرتا ہے؟ ناول کے بیانیے میں راوی کی دخل اندازی کی چند مثالیں۔ امثال دیکھتے چلیے:

''یہ انعام گڑھ کے ڈاکیے خادم حسین اور اس کے بیٹے یاور حسین کی کہانی ہے جو بعد میں یاور عطائی بنا۔'' (۶۵)

کہانی بیان کرتے ہوئے اس جملے کو اگر نہ لکھا جاتا تو بھی قاری کی تفہیم میں کوئی فرق نہیں پڑنا تھا۔ اسی طرح اکثر مقامات پر راوی خود ہی فکشن پر اپنے خیالات کا اظہار شروع کر دیتا ہے جیسے:

''اگر میں حقیقی مہم جوئی کے لیے نکلوں اور اسے داستانی رنگ اور ادبی چاشنی کے ساتھ پیش کروں، یعنی جتنا بھی میں ادبی تحریر کے قابل ہوں تو ایک نئی بات ہوگی۔ قاری بیک وقت حقیقت اور فکشن کا مزا لے گا اور حقیقت تو سبھی جانتے ہیں کہ حقیقت افسانے سے زیادہ دلچسپ اور حیران کن ہوتی ہے۔'' (۶۶)

ناول میں بعض اوقات ہمہ دان راوی، خارجی راوی اور ایک سے زاید راوی بھی ناول کے زمانی و مکانی تناظر میں بدلتے نظر آتے ہیں اور جب راوی تبدیل ہوتا ہے تو نقطہ نظر بھی بدل جاتا ہے۔ جب ضمیر 'وہ' سے 'میں' اور میں سے 'تم' یا 'ہم' میں بدل جاتی ہے تو ایک مکانی انتقال واقع ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر:

(i) ''اب مجھے حیرت ہو رہی ہے اور اس کا مطلب ہے کہ میں ٹھیک جا رہا ہوں۔''

(ii) ''میں اعتراف کرتا ہوں ڈاکٹر کہ کم از کم اس بار تم مجھ سے بک بک کے اس مقابلے میں بھی جیت گئے ہو۔''

(iii) ''مجھے تمہارے اس اعتراف کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔''

ان جملوں میں بیانیہ، ہمہ دان راوی سے واحد متکلم کے صیغے میں تبدیل ہوتا ہے اور اس مکانی انتقال کے بعد یقینا نقطلہ نظر میں بھی تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ جب راوی 'میں' سے 'تم' اور 'تم' کے صیغے میں بات کرتا ہے تو بھی یہی صورت حال پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً:

(i) ''تم کہیں جاؤ گے۔''

(ii) ''تم مجھے میرے گھونسلے تک پہنچا دو۔''

(iii) ''اگر تم نے اسی وقت مجھ سے بکواس کی ہوتی کہ تم اس فراڈ عطائی کی بیٹی سے پٹ گئے ہو تو میں ہرگز تمہیں یعنی پیچ منجدھار چھوڑ کر یہاں نہ آتا۔''

(iv) ''تم نے کھل کر بتایا ہوتا آخر ایسی بھی کیا رازداری تھی۔''

جب راوی 'میں' سے 'تم' میں تبدیل ہوتا ہے تو مختلف طریقوں سے قاری پر اپنا نقطہ واضح کرنا چاہتا ہے جو کسی ایک مکانی صورت حال میں ناممکن ہے۔ اپنی بات کو ٹھوس بنانے کے لیے ناول میں صیغوں کی تبدیلیاں کی گئی ہیں۔ اسی طرح چند مثالیں 'ہم' کے صیغے کی بھی دیکھتے چلیے:

(i) ''جیسے ہم خوف کا شکار ہوئے۔''

(ii) ''کیا ہم دونوں سوچ رہے ہیں اور کوئی تیسری ہستی بول رہی ہے۔''

ناول میں بعض اوقات راوی 'ہم' سے 'وہ' کا صیغہ استعمال کرتا ہے اور خود کو بیانیے سے دور رکھتے ہوئے بیانیے کو آگے بڑھاتا ہے یعنی واحد متکلم غائب کی حیثیت سے بیانیے میں وارد ہوتا ہے۔ 'وہ' کی ضمیر استعمال کرتے ہوئے اس کی آواز ہمہ دان راوی میں بدل جاتی ہے۔ یہ انتقال ایک نقطہ نظر سے دوسرے نقطہ نظر کی طرف ہے۔ یہ صورت ناول میں جگہ جگہ دیکھنے کو ملتی ہے۔ ناول غلام باغ کی حقیقی کہانی اتنی طوالانی نہیں ہے جتنی راوی نے اپنے خیالات اور بات کرنے کے طریقہ کار سے طویل بنادی ہے نیز واقعات کی ترتیب میں جی بھر کر بے ترتیبی دکھائی گئی ہے۔ غلام باغ میں بیشتر واقعات پہلے وقوع پذیر ہو چکے ہیں جن کی تفصیل راوی نے بعد میں بیان کی ہے۔ مثلاً نیلے رجسٹر والے باب میں ناول کا مرکزی کردار کبیر مہدی گزشتہ واقعات کو اس وقت بیان کرتا ہے جب وہ اپنے اصل اور بڑے کام کے نام سے تحریر لکھتا ہے کہ میں اور پروفیسر ایک صوفے پر بیٹھ جاتے ہیں اور بارہ تیرہ سال کا وہ لڑکا جس نے دروازہ کھول کر ہمیں اندر آنے دیا تھا، دبلا پتلا لمبوترے چہرے اور بڑی بڑی غم ناک سی آنکھوں والا تھا اندر آ چکا تھا۔ ہم پروفیسر زکیہ کے انتظار میں بیٹھے ہیں۔ اس پر (صوفے) اجلا سفید دھلا ہوا غلاف اس مہارت سے چڑھایا گیا ہے کہ اصل صوفے کی سطح کو دیکھنا ممکن نہیں۔ پروفیسر خوفزدہ نظروں سے 'میں' کی طرف دیکھتا ہے اس پر گھبراہٹ طاری ہو جاتی ہے اور وہ 'میں' کو کوئی مبہم سا اشارہ کرتا ہے جس کا مطلب ہے کہ 'میں' بکواس بند کرے۔

یہاں راوی ماضی قریب میں ہونے والے واقعات کو بیان کر رہا ہے اور اس نے خود کو مستقبل میں رکھا ہوا ہے۔ ''میں اور پروفیسر صوفے پر بیٹھ جاتے ہیں'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ راوی ماضی میں کھڑا ہے اور جو بیان کر رہا ہے وہ واقعہ بھی ہو چکا ہے لیکن کب؟ ماضی بعید، ماضی قریب یا درمیانی ماضی میں؟ نیلے رجسٹر کے مندرجات صفحہ ۵۴ : لکھنے سے پہلے جو راوی کی خود کلامی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ واقعہ درمیانی ماضی میں واقع ہوا۔ تحریر لکھنے سے پہلے اس کی خود کلامی ملاحظہ ہو:

''میں آج سے ہر روز کی روداد تقریباً اس طرح لکھوں گا جیسے ڈرامے لکھنے والے منظر لکھتے ہیں۔ میں کوشش کرتا ہوں اس طرح لکھوں۔''(۶۸)

یوں اس ناول کی تفہیم انتہائی مشکل ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے ایسا کیوں کیا؟ کیا اسے ہم عجزِ بیان کہہ سکتے ہیں؟ قاری اسی مخمصے میں رہتا ہے۔

ناول غلام باغ کے اکثر مقامات پر پہلے راوی حال سے ماضی میں جاتا ہے اور پھر اپنی بات بتاتے بتاتے دوبارہ حال میں آتا ہے۔ یوں کسی بات کا ادراک ہوتا ہے، کسی کا نہیں۔ لیکن عبداللہ حسین غلام باغ کے فلیپ میں لکھتے ہیں:

'' کہتے ہیں فکشن میں زبان کا مخصوص استعمال بھی ایک کردار کی حیثیت رکھتا ہے مرزا کی زبان یوں تو عام فہم لگتی ہے مگر ناول کے مکمل ڈیزائن میں رکھ کر دیکھیں تو اس میں ایسی تنومندی دکھائی دیتی ہے جو روایتی زبان و بیان کی قدرت میں نہیں پائی جاتی۔''(۶۹)

جب کہ ناول میں کئی ایک ایسے مقام آئے ہیں جہاں زبان اپنا مقصود خود بن جاتی ہے اور ناول کا بیانیہ ٹھہرا ہوا نظر آتا ہے زبان کا یہ استعمال سلسلہ وار واقعات کو آگے بڑھانے کی بجائے روکتا ہے۔ اقتباس دیکھیے:

''بیوروکریٹ کے کمرے میں بھی جگہوں کے احساس منطق کے عمل دخل کا قائم و دائم ہے جو عمل قائم دخل دائم، عمل دائم، دخل دائم، عمل دائم، دخل لقائم دخل، دائم عمل، دائم دخل، دائم قائم دخل عمل دخل دخل، عمل عمل، دائم دائم، قائم قائم۔

...اس دائم دائم سطح پر جو اشیاء سب سے زیادہ قائم قائم ہیں وہ تین ٹیلی فون ہیں جن میں کوئی کسی بھی، دائم قائم کے لمحے میں بج پڑتا ہے تو سائل یا سائلوں میں کچھ دخل دائم ہو جاتے ہیں پھر وہ ایک دائم عمل، احساس کے ساتھ سنتا ہے اور دائم دخل لہجے میں بات کرتا ہے تو کچھ اور مسائل دخل دخل سے ہو کر قائم دخل ہو جاتے ہیں۔''(۷۰)

یہ حیران کن بات نہیں کہ ناول نگار کا یہ اسلوب دیکھ کر بھی عارف وقار لکھتے ہیں:

''غلام باغ کی نثر اور اس کے بیانیے کی بنت آپ کو اجنبی محسوس نہیں ہو گی اور ذرا سا غور کرنے پر آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ مصنف نے زبان کی ان مجبوریوں، پابندیوں اور کم مائیگیوں کے چیلنج کو قبول کیا ہے جو کسی بھی غیر روایتی فکر اور نادر طرز ادا کے راستے کی دیوار بن سکتی ہیں اور پھر روایتی زبان کے سانچے میں رہتے ہوئے غیر روایتی بات کر کے دکھائی ہے۔''(۷۱)

مرزا اطہر بیگ نے اس ناول میں جو زبان برتی ہے، وہ کرداروں کی کیفیات، ان کی ذہنی حالت اور ان کے خیالات و تصورات سے مطابقت رکھنے کے باوجود بہت کچھ ان کہی بھی چھوڑتی چلی جاتی ہے، یہ ان کہی قاری کے ذہن میں ہیجان برپا کرتی ہے۔ ناول میں بہت سے مقامات پر چیزوں اور لوگوں کے انوکھے نام مثلاً لالکھائی، اس کے مصنف کا نام گیگلا اور ایک

کردار ننگا افلاطون تصورات کی وجہ سے پہچانے جاتے ہیں۔ وہ خود کلامی بھی کرتے ہیں۔ کبیر مہدی کی ساری لا لکھائی ایک خود کلامی ہی ہے۔ کبیر مہدی کے لب و لہجے میں سنجیدگی اور متانت کے ساتھ طنز، استہزا، مزاح اور کامیڈی کا تاثر پایا جاتا ہے۔ اور یہی عنصر ناول میں بہت سے مقامات پر تفہیم کے آڑے آتا ہے۔ غلام باغ کے زیادہ تر حصے طویل مکالموں اور خود کلامیوں پر مبنی ہیں۔ جب کہ بیشتر کردار خود کلامی کے انداز میں اپنی روداد کہتے دکھائی دیتے ہیں۔

مرزا اطہر بیگ کا دوسرا ناول صفر سے ایک تک (۲۰۰۹ء) ہے۔ یہ کمپیوٹر نیٹ ورک کے اطلاعاتی نظام (Cyberspace) کے ایک محرر (منشی) کی سرگزشت ہے۔ ولیم گبس (William Gibbs) نے ''سائبر اسپیس'' کو معلومات و اطلاعات کا وسیع و عریض سمندر کہا ہے۔ اس ناول میں ''سائبر اسپیس'' کو مکانیت سے ماورا بتایا گیا ہے جو کہ وہ ہے اور اس لامکاں تک پہنچنے کے لیے انٹرنیٹ (Internet) کی برقی کھڑکی پر دستک دینا پڑتی ہے۔ اس کے بعد برق رو گھوڑا ایڑ لگتے ہی انجانی پر اسرار منزلوں کی طرف محو پرواز ہو جاتا ہے۔

مرزا اطہر بیگ نے صفر سے ایک تک کی کہانی بیان کرنے کے لیے ذکاء اللہ، واحد متکلم حاضر کا انتخاب کیا ہے جو اس ناول کا مرکزی کردار بھی ہے۔ اس مرکزی کردار (واحد متکلم حاضر) کا تعارف یہ ملاحظہ ہو:

''میرا نام ذکاء اللہ ہے پیارے۔ بعض لوگ مجھے ذکی اور دھتکار سے زکو کہتے ہیں۔''(۷۲)

اس کردار کا ذرا تفصیل میں جا کر پتا چلتا ہے کہ:

''والد صاحب منشی عطاء اللہ... موضع کوٹل سالاراں کے جاگیردار حیات محمد سالار کے منشی تھے۔ دراصل سالار برادری کی ایک شاخ کی منشی گیری ہم لوگ آبائی طور پر کرتے آئے ہیں۔''(۷۳)

یوں قاری کے سامنے اس کردار کی پوری تفصیل انٹرنیٹ کے اطلاعاتی اسلوب میں سامنے آجاتی ہے۔ پورا ناول اسی ذکاء اللہ (مرکزی کردار) کے نفسی الجھیڑوں کے حوالے سے لکھا گیا ہے۔ ذکاء اللہ پر جو بیتی اور بیت رہی ہے اسی سے مناسبت رکھنے والے اسلوب میں بیان کی گئی ہے:

(i) ''یہ ایک لمبی کہانی ہے۔ اس لیے بھی کہ یہ بیسویں سے اکیسویں صدی تک پھیلی ہوئی ہے لیکن اتنی لمبی بھی نہیں کہ دوسو سال پر محیط ہو۔ خیر بات آگے چلاتے ہیں، آہستہ آہستہ سب کچھ واضح ہوتا چلا جائے گا۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ اس لیے مجھے اباجی کی حکم عدولی کرتے ہوئے کافی فالتو باتیں کرنا پڑیں۔''(۷۴)

(ii) ''اگر چاہوں تو براہ راست ان واقعات کا بیان شروع کر سکتا ہوں جن کا تعلق حیات محمد سالار کے بیٹے فیضان سالار، زلیخا خلجی نامی ایک نیم فرانسیسی خاتون اور خود میری حقیر ذات سے ہے۔''(۷۵)

مرزا اطہر بیگ نے ناول کو انوکھا اور حیرت زا بنانے کے لیے غلام باغ کی طرح اس ناول میں بھی ایسا مواد رکھا ہے کہ قوت ترغیب کو تحریک دے۔ جیسے ذکاء اللہ کے بڑوں کی آقا 'سالار برادری' کا ریکارڈ جس کا وہ انٹرنیٹ کے اطلاعاتی اسلوب میں بار بار ذکر کرتا ہے۔ اسی طرح ثناء اللہ کی سرگرمیاں، خاص طور پر خفیہ شادیوں کا معاملہ بھی زبردست قوت ترغیب ہے، امثال ملاحظہ ہوں:

(i) ’’بھائی جان کی نئی پیشہ ورانہ سرگرمیوں کی اطلاعات ملنے لگیں۔ انھوں نے مملکت خداداد کے مختلف علاقوں میں بسنے والی درمیانے اور نچلے درمیانے طبقے سے تعلق رکھنے والی بیوہ، مطلقہ، بے سہارا مگر ذاتی مالی آسودگی کی حامل خواتین سے شادیاں کر کے غائب ہوجانے میں کمال مہارت حاصل کرلی تھی۔‘‘(۷۶)

(ii) ’’فرار ہو کر ایک ایسی خاتون کے ہاں جا پہنچے جو کاغذوں میں ابھی تک ان کی منکوحہ تھی اور اس کا تعلق اب ایسی ثقافتی سرگرمیوں سے تھا جن سے ہمارے شرفا لطف اندوز تو ہوتے ہیں لیکن گالیاں بھی نکالتے ہیں اور پھر کس طرح ’’وہ بال آخر ایسے ہی ایک ثقافتی گروپ کے مینجر بن گئے جو دوبئی کے اسٹیج شوز اور مجروں کے لیے آرٹسٹ بھرتی کرتا ہے۔‘‘(۷۷)

ذکاء اللہ (ناول کا راوی) اپنے واحد متکلم حاضر کے بیانیہ میں اپنے بھائی ثناء اللہ کی فطرت کے پردے اٹھاتا اور ہمیں بھی اس تجربے میں شریک کرتا ہے۔ یہ وہ حیران کن تحریر ہے جس سے وہ بطور ناظر یا سامع گزرا۔ ناول میں اکثر راوی حال میں موجود ہوتا ہے اور بیانیہ ماضی کا چل رہا ہوتا ہے۔ راوی اکثر کسی ایسے قصّے کو بھی دہراتا ہے جو ماضی میں وقوع پذیر ہوا لیکن راوی اس کو حال میں بیان کر رہا ہے۔ یعنی ناول میں اسلوب کی سطح پر ماضی اور حال ڈوبتے ابھرتے رہتے ہیں۔ ناول صفر سے ایک تک میں اگر حقیقت کی سطحوں کو تلاش کریں تو بہت سی ہیں۔ پھر یہ کہ حقیقت کی سطحیں طلسمی بھی ہیں اور اسطوری بھی۔ مثلاً ناول کا ایک کردار سائیں مُرلی ہے، جو ایک ایسا سفوف تیار کرتا ہے جو سنگ دل محبوب کو بھی موم کر دیتا ہے۔ اس سفوف پر کالا جادو پڑھ کر محبوب کو کھلایا جاتا ہے۔ ہر مہینے، چاند کی پہلی تاریخ کو بس ایک پُڑیا۔ کل سات پڑیاں، لیکن سائیں مرلی کا دعویٰ ہے کہ سنگ دل محبوب بھی تین یا پانچ پڑیوں میں رام ہوجاتا ہے۔

اس سفوف کی تیاری یوں کی جاتی ہے : کسی مقتول کی ہڈیاں، چتا کی راکھ، باکرہ کا پہلا خون حیض، پہلوٹھی کے بچے کی آنول نال، مارخور، سانپ کے انڈے اور بکرے کا سینگ۔ ان کا سفوف محبوب کو کھلاتے وقت نو بار صدق دل سے محبوب کا نام لیا جائے تو سمجھیے کہ کام ہوگیا۔ ظالم محبوب آپ کے قدموں میں۔ سائیں مُرلی کا دعویٰ ہے کہ:

’’مارخور بکرا، سانپ کو ایک میل سے سونگھ لیتا ہے۔ اُسی کا اثر ہے، اب ٹھیک ہوجائے گا۔ کالا علم ہے سرکار۔‘‘(۷۸)

جدّی پشتی جاگیر دار، سالار خاندان کی بری روایات کو ناول کا راوی ’’پھٹ‘‘ (زخم) قرار دیتا ہے۔ ایک ایسا زخم جو ’کوڑھ‘ سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ ایک غیر متوازن ذہن والے فرد کی خالص داخلیت ہے۔ یہ سوچ ایک نارمل شخص کی نہیں، اس لیے کہ ظلم کو اپنا حق یا تو ایک بدطینت شخص سمجھ سکتا ہے یا غیر متوازن ذہن کا حامل۔ یوں جرائم کی دنیا کے حوالے سے اس ناول میں بہت سے حقائق دیکھنے کو ملتے ہیں، جن کے پیچھے ایک اور ہی دنیا آباد ہے۔ جعلی پیر ثناء اللہ اپنا تعارف یوں کرواتا ہے جسے خال خال حقیقت کہیں گے۔

ناول صفر سے ایک تک میں جرائم کی دنیا کی پوشیدہ حقیقت نگاری کے حوالے سے درشت بیانیہ از حد حیران کن ہے، جہاں اغوا کردہ لڑکی کو آرے ٹال اور چابی کی اذیت سے گزارا جاتا ہے۔ اس لڑکی کو ایک ایسی جگہ بند رکھا جاتا ہے جہاں مسلسل آرا چلتا رہتا ہے۔ جب لڑکی کو پیشاب کرنے کی حاجت ہوتی ہے، تو اسے سونے کے کمرے کی چابی دی جاتی ہے اور جب سونے کی ضرورت محسوس کرتی ہے تو چابی واش روم کی دی جاتی ہے۔ پورے ناول میں بدطینت اور جرائم پیشہ کرداروں کا

ایک پینوراما سجا ہے۔ اس میں انسانی کردار بھی ہیں اور حیوانی بھی۔ حیوانی کرداروں کے لیے انتخاب کردہ بیانیے کی مثال ملاحظہ ہو:

> ''ایک بچارا بلّا بھی تھا پرلے درجے کا خبیث۔ بدفطرت اور کانا۔ وہ اتنا برا تھا کہ ہم اکثر اس کو کتّا کہتے تھے۔ ایک دن میرے دیکھتے ہی دیکھتے وہ جھپٹا اور بھاڑ سا منہ کھول کر ایک چوزہ نگل گیا۔ مرغی نے آسمان سر پر اٹھالیا اور باقاعدہ کتّے یعنی بلّے پر سوار ہو کر اس کی کانی آنکھ پر ٹھونگے مارنے لگی، مگر وہ اطمینان سے مرغی کو پرے جھاڑ کر ایک طرف چل پڑا۔''(۷۹)

ناول کے ایسے حصّوں اور درشت اذیب خیز بیانیہ کو دیکھ کر میلان کنڈیرا کا بیان یاد آتا ہے:

> ''کردار، کسی زندہ وجود کی نقل نہیں ہوتا۔ یہ تخیلی وجود ہوتا ہے۔ ایک تجرباتی وجود۔''(۸۰)

مرزا اطہر بیگ کا تیسرا ناول :حسن کی صورت حال :خالی جگہیں پُر کرو (۲۰۱۹ء) اُن کے دو ابتدائی ناولوں سے قدرے مختلف یوں ہے کہ اس میں منتشر، شعوری اور لاشعوری تجربات کو اسی مناسبت سے شکستہ اسلوب کے تحت گرفت میں لینے کی کوشش کی گئی ہے۔ ابتدائی دو ناولوں میں فلسفے کی کارفرمائی زیادہ ہے اور اس ناول میں علم نفسیات سے ناول نگار کا شغف زیادہ دکھائی دیتا ہے۔

یہ ناول اپنے اسلوب کے حوالے سے بھی قدرے مختلف ہے۔ ہے تو یہ بھی بیانیہ ہی لیکن اس میں مرزا اطہر بیگ اپنے اس تجربے کو کام میں لائے ہیں، جو پاکستان ٹیلی وژن، لاہور کے لیے ٹیلی ڈراما لکھتے ہوئے حاصل ہوا تھا۔ اس ناول کا متن ٹیلی ڈراما کے سکرپٹ اور اسکرین پلے سے مشابہ ہے۔ یوں نان فکشن کو فکشنائز کرنے کا تجربہ کیا گیا ہے۔

اس ناول میں بھی فلسفہ تو ہونا ہی تھا کہ ناول نگار فلسفہ کا پروفیسر ہے لیکن ناول کی اسلوبیاتی سطح پر بات کرنے کے لیے ناول کے موضوعات اور ناول کی کرافٹ (*craft*) پر گہری نظر رکھنا پڑتی ہے۔ یہ اہتمام کرنے کے باوجود مرزا اطہر بیگ کے دو ابتدائی ناولوں کی طرح اس ناول کی بھی پہلی خواندگی ہمارے شعور اور لاشعور کا حصّہ نہیں بن پاتی۔ نتیجتاً ناول دوبارہ پڑھنا پڑتا ہے۔

اس ناول میں غلام باغ جیسی ہذیانی کیفیات اور دیوانگی سے تو سابقہ نہیں پڑتا لیکن قاری کی ذہنی ورزش کے مقامات اس ناول میں بھی کم نہیں۔ اکثر لوگ تو ناول کے عنوان میں ''حسن'' کو ''حُسن'' پڑھ کر ناول خریدتے ہیں اور مشکل میں پڑ جاتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ یہ ناول ہمارے معاشرے ہی کی کہانی ہے۔ ایک ایسا معاشرہ، جو جدت اور روایت کے دو پاٹوں کے درمیان پس رہا ہے۔ چکی کے دو پاٹوں کے بیچ پستا ہوا عام آدمی ہے، جو اپنے ہوش وحواس کھو بیٹھا ہے، مظلوم ہے۔ اس صورت حال کی پیش کش کے لیے مرزا اطہر بیگ نے کوشش کی ہے اسی کی مناسبت سے اسلوب وضع کریں۔ روایتی ناول پڑھنے والا قاری اگر اس ناول کو پڑھے گا تو یقیناً اچنبھے میں پڑ جائے گا۔ اس لیے کہ اس ناول میں لفظیات کی سطح پر صوتی نسبتیں تو بدرجہ اتم موجود ہیں مگر معنویت اور ابلاغ برائے نام ہے۔ ناول نگار کا اسلوب نہ صرف معنویت بلکہ افسانویت (کہانی پن) سے بھی عاری ہے، جسے تصویریت کے ذریعے سہارا دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس حوالے سے محمد سلیم الرحمن کا کہنا ہے :

"راوی نے، جو ناول کے بیانیے میں بجا طور پر مداخلت کرتا رہتا ہے(کہ بطور مصنف اسے ایسا کرنے کا حق حاصل ہے) شروع میں تسلیم کیا ہے کہ یہ جاننا ناممکن ہے کہ کسی بھی شخص کی ذاتی "حقیقی زندگی" اصل میں کیا ہوتی ہے، اس رائے سے اختلاف مشکل ہے۔لیکن اس کے بعد یہ فیصلہ صادر کرنا کہ حسن سہا ہوا، اعتماد سے بالکل عاری آدمی ہے، جی کو نہیں لگتا (بشرطے کہ یہ قاری کو بہکانے کا حربہ نہ ہو)۔ یہ درست کہ بطور خالق ناول نگار اپنے کرداروں کے تمام اختیارات اپنے پاس رکھتا ہے۔ اس کی مرضی کے بغیر ناول میں خلق کی ہوئی دنیا میں پتا بھی نہیں ہل سکتا، پھر بھی ذخیرہ اندوزوں کی طرح اختیارات کو اپنی مٹھی میں رکھنا زیب نہیں دیتا۔ ناول پڑھنے والے کے بھی اختیارات ہیں اور وہ یہ نتیجہ بھی اخذ کر سکتا ہے کہ حسن سہا ہوا اور اعتماد سے عاری شخص بالکل نہیں بلکہ بلا کا پُر اعتماد ہے۔ زندگی کرنے کی جو طرز اس نے پسند کی ہے اور جو بالعموم لوگوں کے نزدیک نامطبوع ہے، اسے بڑی دلیری سے آخر تک اپنائے رکھتا ہے اور اس لحاظ سے وہ ناول کا واحد آزاد، بے غرض اور اپنی حیرتوں کو سنبھال کر رکھنے والا آدمی ہے۔ اس کے سامنے باقی کردار کارٹون معلوم ہوتے ہیں۔"(۸۱)

مرزا اطہر بیگ نے اس ناول کو چونکہ سکرین پلے کے انداز میں تحریر کیا ہے تو اس ناول میں بصریت کا عنصر توجہ طلب ہے۔ یہ الگ بات کہ مرزا اطہر بیگ اس میں کتنے فیصد کامیاب رہے۔ ظاہر ہے کہ میڈیم کا فرق ہے۔ کیمرہ، فلم بندی/ریکارڈنگ اور ایڈیٹنگ ایک الگ میڈیم ہے اور ناول نگاری کا فن الگ چیز۔

اس ناول کی طرح ہمارے معاشرے میں 'جبار جمع کار' کے کردار کو بے شمار لوگ نبھا رہے ہیں۔ ان کی زندگی کے الگ الگ زاویے ہیں۔ کسی ایک کردار(جبار جمع کار) میں اگر لاتعداد کرداروں کو جمع کر دیا جائے گا تو یہی نتیجہ برآمد ہوگا، جو اس ناول میں ہوا، یعنی کسی ایک حوالے سے بھی بات نتیجہ خیز ثابت نہیں ہوگی۔ ایک انتشار کی کیفیت ہی دیکھنے کو ملے گی، جس کا لازمی نتیجہ لایعنیت اور ابہام ہوگا۔

لایعنیت کا بیان کم اہم نہیں۔ فرانز کافکا *(Franz Kafka)*، سارتر *(Jean Paul Sartre)* اور البیر کامیو *(Albert Camus)* کے ناولوں میں لایعنیت کے الجھاؤ ہی تو ہیں، جنھیں عالمی سطح پر پذیرائی نصیب ہوئی، لیکن ناول حسن کی صورت حال : خالی جگہیں پُر کرو میں تو لایعنیت کو بھی ایک الگ میڈیم (کیمرہ تکنیک) میں رقم کر کے مزید مشکل اور ناقابل فہم بنا دیا گیا ہے۔ سیدھا سادہ مشرقی آدمی، جب 'جدید انسان' بن گیا، یا بنا دیا گیا تو اس کی مختلف شکلیں ہیں۔ ان میں سے ایک شکل 'جبار جمع کار' کی بھی ہے۔ دوسری شکل شیکسپیئر کا حافظ ارشاد کباڑیا ہے۔ تیسری شکل مغربی تعلیم اور معاشرے سے مستفید ہونے والے پروفیسر صفدر سلطان کی ہے۔

پروفیسر صفدر سلطان نے مغربی خرد افروزی کو مشعل راہ بنایا، مشرق کی نشاۃ ثانیہ کے خواب دیکھے اور بال آخر جنّات کی مدد سے بجلی پیدا کرنے کی مشین بنانا چاہتا ہے۔ اب اگر اس ناول کے بہت سے قارئین یہ کہتے ہیں کہ یہ معاشرہ پاگلوں کا ہے، تو اس معاشرے کو جس شخص نے کیمرہ تکنیک میں رقم کیا ہے، اس کی قبیل بھی وہی ہے۔

اس ناول پر اس طرح کے تبصرے بلاشبہ بہت سخت ہیں، لیکن کچھ حقیقت بھی ہے۔ گارشیا مارکیز *(Gabriel*

(Garcia Marquez کی جادوی حقیقت نگاری بھی تو روایتی قاری کے لیے نئی چیز ہے، اسے اس قبیل میں کیوں نہیں شمار کیا جاتا؟اس ناول میں بھی ایک آنچ کی کمی بیشی ہے نا۔

اس میں شک نہیں کہ جولوگ جدید ٹیکنالوجی کو ہمارے دکھوں کا مداوا تصوّر کرتے ہیں، ان لوگوں کی خوب بھداڑائی گئی ہے۔اس ناول میں اوراس بیانیہ میں مرزا اطہر بیگ نے سائنسی فکر کے ساتھ معنی آفرینی کا حامل گٹھا ہوا گنجلک اسلوب آمیخت کردیا ہے۔

اس ناول کو پڑھ کر پتا چلتا ہے کہ ہمارے مشرقی معاشرے کو غارت کرنے والے دو قسم کے لوگ ہیں۔پہلی قسم ان فکر جدید کے حامل لوگوں کی ہے، جن کا 'تصور جدیدیت' واضح نہیں بلکہ مضحکہ خیز ہے اور دوسری قسم ان جدید لوگوں کی ہے، جن کی جدیدیت، روایت کے لبادے میں لپٹی ہوئی ہے۔مضحکہ خیزی میں یہ بھی کم درجے کی چیز نہیں۔ناول پڑھ کر ہم اسی نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ جدیدیت کے ان دونوں عفریتوں سے گلوخلاصی مشکل ہے۔

اس ناول کا دوسرا موضوع طبقاتی کشمکش ہے۔یہ کشمکش دولت منداور پڑھے لکھے کے بیچ بھی ہے اور نیم پڑھے لکھے لیکن ندیدے اور تعلیم یافتہ کے بیچ بھی۔ندیدے نیم پڑھے لکھے افراد کی جہالتوں پر ان کی دولت نے پردہ ڈال رکھا ہے۔اس ناول کو پڑھ کر سادہ لوح اور غیر تعلیم یافتہ لوگوں سے محبت بڑھ جاتی ہے، اس لیے کہ ان میں آدمی زندہ ہے، بے شک انھیں انسان نہ سمجھو۔بقول مبین مرزا:

> ''ان تینوں ناولوں میں مرزا اطہر بیگ نے وجود کی ماہیت، ہیئت، افادیت، اہمیت، ضرورت، راحت اور تسکین تک مختلف جہات کو گرفت کرنے اور انسانی فکر وشعور کے دائرے میں بہ یک وقت انفرادی اور سماجی سطح پر جذبے اور جبلت کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔اس لیے ہوسٹل کی زندگی گزارتے طلبہ سے لے کر علما، دانش ور، سیاست داں، سائنس داں اور خلائی مخلوق تک ان کے یہاں جو بھی کردار ابھرتے ہیں وہ سب کے سب اپنی معنویت کا اظہار وجودی سطح پر کرتے ہیں۔''(۸۲)

شمس الرحمن فاروقی ۲۰۰۷ء : کئی چاند تھے سرِ آسماں اور قبض زماں کا تاریخی، تحقیقی، ثقافتی اور لسانی بیانیہ نیز جادوی حقیقت نگاری، داستانوی اور ملفوظاتی اسلوب:

شمس الرحمن فاروقی افسانے لکھ کر فکشن کی طرف آئے۔تاہم ان کے پہلے ناول کئی چاند تھے سرِ آسماں (۲۰۰۷ء) سے متعلق انتظار حسین کہتے ہیں : کئی چاند تھے سرِ آسماں...تاریخ کے ایک عہد کے عالمانہ مطالعے کی پیداوار ہے۔ ...کسی ایسے ناول کو خیال میں لائیے جس کے آخر میں ''کتابیات'' بھی درج ہوں اور اُن لغات کا بھی ذکر ہو جن کی مدد سے ناول نگار نے اُس زمانے کی زبان کو دوبارہ تعمیر کرنے کا اہتمام کیا ہے۔''(۸۳)

یہی دیکھ کر قیصر تمکین بھی یہ کہنے پر مجبور ہوئے کہ : ''فاروقی صاحب کی دماغ سوزی اور جان فشانی ایک طرف مگر اسے ناول کہنا کچھ عجیب سا لگ رہا ہے۔''(۸۴)

طول بیانی ایسی کہ جہاں کہیں ٹھگوں کا ذکر آیا تو فاروقی صاحب،''مصطلحات ٹھگی''مرتّبہ ومدونہ : رشید حسن خاں کھول کر بیٹھ جاتے ہیں اور قاری تفصیلات پڑھتے پڑھتے بے حال ہوجاتا ہے۔ فاروقی صاحب کے بیانیہ میں داستانوی رنگ نمایاں ہے،جس میں غیر متعلق معلومات کو اس طرح بکھیر دیا گیا ہے کہ فکشن کے ناقدین اس مخمصے میں رہے کہ وہ ناول کے نام پر لکھے گئے اس طویل بیانیہ کو کیا نام دیں۔

پہلے پہل یہی صورت اس وقت سامنے آئی تھی جب قرۃالعین حیدر نے اپنا فیملی ساگا قلم بند کرتے ہوئے''کارِ جہاں دراز ہے''کو ناول قرار دیا تھا۔تب پہلی بار اس بحث نے جنم لیا تھا کہ ادب میں صنف کی تکنیک اہم ہے یا قلم کار کا دعویٰ۔ اور یہ سوال اٹھا تھا کہ کیا قلم کار کے شجرۂ نسب، بزرگوں کے خطوط اور ان کے رہن سہن کے آداب کو ناول کا نام دیا جا سکتا ہے یا نہیں؟ اُسی طرح یہ طویل داستانوی طرز کا بیانیہ اور پیش کردہ ماجرا طبقہ اشرافیہ کے گرد گھومتا رہتا ہے اور فاروقی صاحب اس کو تہذیبی وثقافتی مرقع اور ناول کہتے ہیں۔ جب کہ یہاں کوئی ایک بھی ادنیٰ طبقے کا کردار گلی محلوں میں چلتا پھرتا نہیں دکھایا گیا۔اگر ایسا ہوتا تو قاری کو تہذیبی اور ثقافتی سطح پر ایک عام آدمی کی زندگی کا چلن بھی دکھائی دے جاتا۔تب یہ تحریر بنتی اس دور کا تہذیبی وثقافتی مرقع۔اس اعتراض کو سمجھنے کے لیے کئی چاند تھے سرِ آسماں میں شامل اس طویل بیانیے کے بنیادی ڈھانچے کا خلاصہ دیکھتے چلیے:

آغاز میں وزیر خانم کا مختصر سا تعارف ہے۔اس کے بعد ڈاکٹر خلیل اصغر فاروقی'فاروقی خاندان' کی تاریخ اور نسبی کڑیوں کی تلاش میں انڈیا آفس لائبریری،لندن پہنچ جاتے ہیں، جہاں اُن کی ملاقات وسیم جعفر نامی ایک شخص سے ہوتی ہے جو نواب مرزا داغ دہلوی کی والدہ وزیر خانم کے خاندان سے ہے۔یہیں سے اس ناول میں محققانہ اسلوب دیکھنے کو ملتا ہے۔ ایسے میں ڈاکٹر خلیل فاروقی شجرۂ نسب بنانے لگتے ہیں اور وہ اپنے آباء کے حالات زندگی کی گمشدہ کڑیاں تلاش کرنے لگتا ہے۔ وہ ڈاکٹر فاروقی کو بتاتا ہے کہ محمد حسین آزاد کے مدوّن کردہ''دیوان ذوق''میں وزیر بیگم کی تصویر کا ذکر ہے۔۱۸۵۷ء کی ناکام جنگِ آزادی کے بعد قلعہ معلیٰ کا سارا علمی خزانہ چوں کہ لندن منتقل ہوا ہے تو اس تصویر کو بھی یقیناً یہیں ہونا چاہیے۔ بال آخر وہ تصویر اسے مل جاتی ہے اور وہ تصویر کو با آسانی باہر بھی لے آتا ہے۔

ڈاکٹر خلیل فاروقی کے وطن واپس لوٹ آنے کے بعد انہیں برطانیہ کی ایک قانونی فرم کی طرف سے پارسل ملتا ہے جو دراصل وسیم جعفر کے وکیل کی طرف سے بھیجا گیا ہے۔اس میں لکھا ہے کہ پھیپھڑوں کے سرطان کے باعث وسیم جعفر کا انتقال ہو چکا ہے اور ان کی وصیت کے مطابق : ''اگر آپ منسلک کاغذات پر مبنی کوئی تاریخ مرتّب کرنا چاہیں تو تحقیق اور دیگر اخراجات کے لیے ان کے ترکے سے ایک ہزار پونڈ کی رقم آپ کو پیش کر دی جائے۔''(۸۵)

اس داستانوی طرز کے داستانوی اسلوب میں تحریر کردہ فسانے کے بعد کہانی وزیر خانم کی طرف پلٹ جاتی ہے۔ خالصتاً داستانوی طرز کی ایک اور کہانی ایک مصوّر کی ہے جو کشن گڑھ کا باسی ہے۔وہ ایک ایسی خیالی شبیہ تخلیق کرتا ہے جسے لوگ دور دور سے دیکھنے آتے ہیں۔اتفاق سے وہ تصویر کشن گڑھ کے نواب کی چھوٹی بیٹی'من موہنی، سے مشابہت رکھتی ہے جسے آج تک کسی نے دیکھا نہیں ہوتا۔

اُس تصویر کی شہرت جب نواب تک پہنچتی ہے تو وہ تصویر دیکھ کر پہلے تو اپنی بیٹی کا سر قلم کرتا ہے اور اُس کے بعد تصویر کو نیزے کی انی سے چھید دیتا ہے۔ مصوّر اس لیے بچ گیا کہ وہ اس وقت گاؤں میں موجود نہیں تھا۔ اس کے بعد وہاں کی ساری آبادی کو صبح سے پہلے گاؤں چھوڑنے کا حکم دے دیا جاتا ہے۔ مصوّر جان بچا کر کشمیر چلا جاتا ہے اور ایک کشمیری لڑکی سے شادی کر لیتا ہے۔ مصوّر کی موت اور اس کے بیٹے محمد یحییٰ کی پیدائش ایک ہی وقت میں ہوتی ہے۔ اس کے بیٹے محمد یحییٰ بڈگامی کے ہاں جڑواں بچے داؤد اور یعقوب پیدا ہوئے۔ وہ بڑے ہو کر جب جے پور سے کشن گڑھ کی طرف روانہ ہوتے ہیں تو انھیں ریت کا طوفان آن لیتا ہے۔ اصل راستے سے بھٹک کر پانی کی تلاش میں ایک کنویں پر پہنچتے ہیں جہاں ان کی ملاقات دو لڑکیوں سے ہوتی ہے، جو داستانوی اور ڈرامائی انداز میں ان کی زندگی میں مستقل طور پر داخل ہو جاتی ہیں۔ اسی طرح یہ بیانیہ کئی ایک داستانوی طرز کے ذیلی اور ضمنی واقعات سے ہوتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔ یہاں تک کہ دونوں بھائی مرہٹوں کے خلاف جنگ میں مارے جاتے ہیں۔ واحد زندہ بچ جانے والے یعقوب کے بیٹے محمد یوسف کو اکبری نامی ایک طوائف دہلی لے آتی ہے اور پال پوس کر اپنی بیٹی اصغری سے اس کا نکاح کر دیتی ہے۔ یوں تین لڑکیاں پیدا ہوتی ہیں، انوری، عمدہ خانم اور وزیر خانم۔ آپ نے اندازہ لگایا کہ وزیر خانم تک پہنچتے پہنچتے قاری کو کس قدر غیر متعلق واقعات عرق ریزی سے پڑھنے پڑے۔

تاریخیت اور محققانہ اسلوب میں بتایا گیا ہے کہ موسیقی میں طاق وزیر خانم شاعری میں استاد شاہ نصیر کی شاگردہ ہے۔ اس کے انگریز اسسٹنٹ پولیٹیکل ایجنٹ مارسٹن بلیک سے بغیر نکاح کے دو بچے پیدا ہوتے ہیں۔ مارسٹن بلیک کی بے وقت موت پر باقاعدہ بیوی نہ ہونے کی وجہ سے وہ اپنے تمام حقوق سے دست بردار ہو کر بچے ساتھ لیے دہلی آ جاتی ہے۔ ادبی محافل میں آنا جانا شروع ہوتا ہے، جہاں اُس کا سامنا نواب شمس الدین احمد آف لوہارو اور ولیم فریزر سے ہوتا ہے۔ وہ ان کی نگاہ کا مرکز بن جاتی ہے اور وہ دونوں جذبۂ رقابت کا شکار۔ نواب شمس الدین عشق کی بازی جیت کر بھی ہار جاتے ہیں۔ انھیں پھانسی دی دی جاتی ہے۔ وزیر خانم کی یہ بھی باقاعدہ شادی نہ تھی لیکن اس تعلق کی یادگار نواب مرزا داغ دہلوی کی صورت میں رہ جاتی ہے۔ اب وزیر خانم کا باقاعدہ نکاح مرزا تراب علی سے ہو جاتا ہے جو ٹھگوں کے ہاتھوں قتل ہو جاتا ہے تو وزیر خانم پھر دہلی واپس آ جاتی ہے۔ یہاں بہادر شاہ ظفر کے بیٹے مرزا فخرو اُس پر باقاعدہ عاشق ہو جاتے ہیں تو امام بخش صہبائی اور حکیم احسن اللہ خاں کے مشورے سے شادی ہو جاتی ہے۔ یوں نواب مرزا داغ بھی قلعہ میں چلے آتے ہیں، یہ سکون اور خوشی عارضی ثابت ہوئی۔ ۱۸۵۶ء میں مرزا فخرو ہیضہ سے وفات پا گئے۔ لال قلعہ میں محلاتی سازشیں عروج پر ہیں۔ ملکۂ عالیہ زینت محل، وزیر خانم کو محل سے نکال باہر کرتی ہیں اور ناول کا اختتام یوں ہوتا ہے:

> ''اگلے دن مغرب کے بعد قلعہ مبارک کے لاہوری دروازے سے ایک چھوٹا سا قافلہ باہر نکلا۔۔۔ان کے چہرے ہر طرح کے تاثرات سے عاری تھے لیکن پالکی کے بھاری پردوں کے پیچھے چادر میں لپٹی اور سر کو جھکائے بیٹھی ہوئی وزیر خانم کو کچھ نظر نہ آتا تھا۔''(۸۶)

اس کہانی کی ابتدا میں داستانوں سے مخصوص اسلوب میں کئی ایک ان ہونے واقعات ہیں اور وزیر خانم کی ڈولتی ہوئی کشتی ہچکولے کھاتی آگے بڑھتی ہے۔ کبھی اِس گھاٹ تو کبھی اُس گھاٹ۔ لیکن تمام قصّے میں عوامی زندگی کے تہذیبی اور ثقافتی

مرقعے ناپید ہیں۔ البتہ اس دور کے مقتدر طبقے سے روشناس کروانے کے لیے فاروقی صاحب نے جو تہذیبی، تاریخی، ثقافتی اور لسانی اسلوب وضع کیا، وہ لاجواب ہے۔

کہانی کا آغاز اٹھارویں صدی کے راجپوتانہ سے ہوتا ہے اور اختتام دہلی کے لال قلعہ کے دروازے پر، جس کا دورانیہ ایک صدی سے زاید پر محیط ہے۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے ہند کے گنگا جمنی تمدن، انسانی تہذیب نیز ہندوستانیوں اور انگریزوں کی سیاسی چپقلش اور اس دور کے بدلتے ہوئے زوال پذیر تہذیبی اور تاریخی پیکر کو اس بیانیہ میں سمونے کی کوشش کی گئی ہے، جس کی قرأت انتہائی تھکا دینے والی ہے۔ البتہ مغلیہ سلطنت کا زوال، اردو اور فارسی شعری منظر نامہ، زندگی کی جذباتی و روحانی تکمیل کی تلاش، قومی یکجہتی، حالات کی تلخی اور بادشاہت کے خاتمے کا بیان دلچسپی کا حامل ضرور ہے۔ نیز ہندوستانیوں کی بے بسی، ایسٹ انڈیا کمپنی کا ظلم و ستم، حکومتِ وقت کے خلاف بغاوت کے تیور، ہندوستانیوں کی مجروح انا، برطانوی نوآبادیاتی نظام کے منفی اثرات نمایاں کرنے کے لیے فاروقی صاحب کا تاریخی اسلوب کارگر ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فاروقی صاحب کے اس بیانیہ کی سب سے نمایاں خوبی زبان و بیان پر قدرت ہے۔ زبان و بیان پر قدرت سے نہ صرف عمدہ منظر نگاری ممکن ہوئی بلکہ ناول کے متعدد کرداروں میں تفریق کرنے کا بہترین ذریعہ بھی زبان ہی بنی۔

بدنصیب آرٹسٹ سے لے کر وزیر خانم کے والد یوسف تک کے تمام واقعات میں جزئیات نگاری بھی زبان و بیان پر قدرت کا نتیجہ ہے۔ عمارتوں کی تعمیر و تزئین، نقش نگاری، زیبائش، روشنی کا انتظام، شاہی سواریاں، لباس، آلاتِ موسیقی اور خوردنی اشیاء کا بیان اس انداز سے ہے کہ اس دور کی مکمل تصویر ہمارے سامنے آجاتی ہے۔ زبان و بیان پر قدرت کے حوالے سے اس محققانہ بیانیہ کی اضافی خوبی یہ ہے کہ اٹھارویں اور انیسویں صدی عیسوی کے ہندوستان کی لفظیات کا بھی ایک معتبر حوالہ ہے۔

اس تاریخی اور ثقافتی بیانیے میں شامل تفصیلات اور جزئیات جب واقعاتی متن کی فضا سازی میں کوئی کردار ادا کرتی ہیں تو غیر متعلق نہیں رہ جاتیں اور اصل کہانی کا غیر محسوس جُز بن کر اُس میں ضم ہو جاتی ہیں۔ جب کہ وہ اطلاعات، جزئیات، تفاصیل اور مباحث جو اصل متن کے باطن سے ابھرنے کی بجائے آرائشی گل بُوٹے کے مصداق اوپر سے ٹانکی گئی ہوں، بیانیہ کے تاثر کو مجروح کر سکتی ہیں، چنانچہ کئی چاند تھے سرِ آسماں میں بھی کہیں کہیں ایسا محسوس ہوا ہے کہ ایک دانش ور عالم اور محقق وقتی طور پر تخلیق کار کا راستہ کاٹ گیا۔ ناول میں کئی مقامات پر واقعاتی زنجیر میں بلا وجہ تحقیقی مواد اور معلومات کے بھاری بھرکم قلابے ٹانکتا دکھائی دیتا ہے۔ ان میں سے بعض اطلاعات اور معلومات کہانی کی بُنت (*texture*) اور فضا بندی میں کسی نہ کسی حد تک کھپ گئی ہیں اور ناول کی ماجرائیت نے انھیں جذب بھی کر لیا ہے، لیکن کچھ تحقیقی مواد کسی بھی طرح نہ تو ماجرائیت کا حصّہ بن پایا اور نہ اسے تہذیبی ماحول یا جمالیاتی رویئے کا مظہر کہا جا سکتا ہے۔ یوں اگر اسے ناول کے اصل متن سے خارج بھی کر دیا جاتا تو قصے اور واقعاتی تسلسل میں کوئی رکاوٹ محسوس نا ہوتی۔ (۸۷)

اُن کے افسانوں کے کردار بھی ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کے کرداروں کی طرح دلّی کی مشہور و معروف ہستیاں ہیں جیسے افسانہ ''غالب'' میں مرزا غالب ''سوار'' میں ایک شاعر مولوی فیروز الدین ''ان صحبتوں میں آخر'' میں میر تقی میر اور

''آفتابِ زمیں''، میں مصحفی جلوہ گر دکھائی دیتے ہیں۔ ''سوار اور دوسرے افسانے'' کے دیباچے میں فاروقی صاحب نے ناول نگار تھیکرے (W.M. Thackeray) اور اس کے تاریخی ناول "The History of Henry Esmond" کا تذکرہ کرتے ہوئے تھیکرے کا ایک قول درج کیا ہے کہ میں ناول کے ذریعہ تاریخ کو ہیروؤں کی داستان کی بجائے مانوس کہانی بنانا چاہتا ہوں۔ تو کیا سوزن بائٹ، ایکرائڈ اور تھیکرے کے انداز پر فاروقی صاحب نے ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کی بنیاد رکھی؟ ایسا یکسر نہیں۔ فاروقی صاحب نے جب سنہ ۲۰۰۰ء میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا اور دو مختلف قلمی ناموں سے ''شب خون''، الہ آباد میں ''سوار اور دوسرے افسانے'' لکھنے شروع کیے تو ان کے سامنے تاریخی حقیقت کو فکشن میں برتنے کے لیے نہ تو سوزن بائٹ اور ایکرائڈ رول ماڈل تھے نہ تھیکرے۔ تھیکرے کے ہاں تو اس طرح کا کام سرے سے دیکھنے کو نہیں ملتا۔

میں نے ۱۵-۲۰۱۴ء میں مرزا حامد بیگ صاحب سے متعلق ایم۔فل (اردو) کا کام کرتے ہوئے ان کا افسانہ ''جانکی بائی کی عرضی' (۲۰۰۰ء) پڑھا تھا اور فاروقی صاحب کے افسانے بھی۔ اب کئی چاند تھے سرِ آسماں (۲۰۰۷ء) کی تکنیک اور اسلوب کا جائزہ لیتے ہوئے یہ کہنے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتی کہ شمس الرحمن فاروقی کے اس ناول کے لیے سوزن بائٹ، ایکرائڈ اور تھیکرے ماڈل رہے یا نہیں مرزا حامد بیگ کا افسانہ 'جانکی بائی کی عرضی' ضرور اُن کے ذہن میں تھا۔ جسے انھوں نے ''شب خون'' الہ آباد میں شائع کیا تھا۔ یہ افسانہ بہ یک وقت 'ادبیات' اسلام آباد، جلد ۱۲، شمارہ ۵۱، ۵۲ (موسم: بہار، گرما) ۲۰۰۰ء اور 'شب خون' الہ آباد: دسمبر ۲۰۰۰ء میں شائع ہوا۔ مرزا حامد بیگ کے افسانے ''جانکی بائی کی عرضی''، میں دو تاریخی اور حقیقی کرداروں (رلیا رام اور جانکی) اور عہدِ موجود کی صورت حال سے متعلق دو متوازی متون کو یکجا کر کے فکشن لکھنے کا پہلا تجربہ کیا گیا تھا۔ وہی طریقِ کار کئی چاند تھے سرِ آسماں میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ اس مشترک طریقِ کار سے آشکار ہوتا ہے کہ افسانہ 'جانکی بائی کی عرضی' کی جانکی اور ناول کئی چاند تھے سرِ آسماں کی وزیر خانم کی جرأت اور بلند ہمتی کے باوجود کوئی اور طاقت بھی ہے جو انسانوں کی زندگیوں پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اور اُس اثر کو زائل کرنے کے لیے کوئی حیلہ کارگر ثابت نہیں ہوتا۔

کئی چاند تھے سرِ آسماں سے متعلق فاروقی صاحب کا بیان غور طلب ہے جو کہ ناول کے آخر میں اظہارِ تشکر کے طور پر شامل ہے: ''اگرچہ میں نے اس کتاب میں مندرج تمام اہم تاریخی واقعات کی صحت کا حتی الامکان مکمل اہتمام کیا ہے مگر یہ تاریخی ناول نہیں ہے، اسے اٹھارویں اور انیسویں صدی عیسوی کی ہند اسلامی تہذیب اور انسان اور تہذیبی و ادبی سرو کاروں کا مرقع سمجھ کر پڑھا جائے تو بہتر ہوگا۔''(۸۸)

اگر فاروقی صاحب اس حوالے سے قاری کو متوجہ نہ کرتے تو زیادہ بہتر تھا۔ کیوں کہ قاری کے ذہن کو تاریخی ناول کی طرف لے جانے والا کام خود مصنف نے کیا۔ فاروقی صاحب کسی صورت بھی کئی چاند تھے سرِ آسماں کو تاریخی ناول قرار نہیں دلوانا چاہتے، کیوں کہ اردو میں تاریخی ناول کی تاریخ کچھ اتنی اچھی نہیں۔ لیکن 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' کا قاری کسی صورت بھی اس کے تاریخی پہلو کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ اس بیانیہ میں تاریخی کرداروں کی بھرمار ہے۔ کردار حقیقی اور کہانی فرضی۔ مرزا داغ دہلوی اور وزیر خانم کے ساتھ ساتھ بلیک مارسٹن، نواب شمس الدین احمد خاں آف لوہارو، نواب ضیاء الدین احمد خاں آف

لوہارو، مرزا غالب، مرزا فخرو، امام بخش صہبائی، حکیم احسن اللہ خاں، ملکہ زینت محل، ولیم فریزر، نواب یوسف علی خاں اور بہت سے دیگر تاریخی کردار اس تاریخی اور ثقافتی بیانیہ میں دکھائی دیتے ہیں۔ پھر یہ کہ مغلیہ سلطنت کا زوال، اندرونی اور بیرونی سازشیں، ڈھیر ساری ریاستوں کا احوال، مہاراجوں کا بیان، نوآبادیاتی نظام کی مضبوطی، ہندوستانی ٹھگوں کا رہن سہن اور تہذیب وثقافت کی تفصیل تاریخی نوعیت ہی کی ہے۔ کون مانے گا کہ 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' تاریخ کے ایک عالمانہ مطالعے کی پیداوار نہیں؟ بالخصوص وزیر خانم اور داغ دہلوی کے بارے میں فراہم کردہ معلومات ایسی ہیں جو کسی تاریخی کتاب میں بھی نہیں ملتیں۔

یہاں یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ فاروقی صاحب نے اپنے بیانیہ کو ''مہابیانیہ'' ثابت کرنے کے لیے اس میں اشعار کی بھرمار کیوں کی؟ اگر شامل کردہ اشعار کو ناول سے نکال دیا جائے تو ناول تین چوتھائی رہ جائے گا۔ یہ الگ بات کہ وزیر خانم تاریخ کا ایک گمنام کردار تھا، جس کا کھوج لگا کر فاروقی صاحب نے ایک بھرپور نسوانی کردار خلق کیا۔ جس کا فائدہ یا نقصان یہ ہوا کہ مرزا داغ دہلوی اب وزیر خانم کے بیٹے کے طور پر جانے گئے۔

مصنف نے جا بجا وزیر خانم کے سرتاپا جائزے کو بیان کرنے کے لیے زمین و آسمان کے قلابے ملا دیئے ہیں۔ ہر نئے دن کے ساتھ وزیر خانم کے باطنی احساسات سے لے کر پہناوے تک کو فاروقی صاحب ہر ہر انداز سے بیان کرتے نہیں تھکتے۔ نتیجہ کے طور پر قاری جلدی جلدی ان سطور سے صرفِ نظر کرتے ہوئے آگے بھاگنے کی کوشش کرتا ہے۔ سولہ سنگھار کیے وزیر خانم کا سراپا ملاحظہ کریں:

''کاسنی رنگ کی کامدار ساری، پلو سے سر ڈھکا ہوا لیکن ساری اس قدر باریک تھی کہ سر کا ایک ایک بال مانگ میں چُنی ہوئی افشاں کے ذرّے، ماتھے کے جھومر میں جڑے یاقوت، ہیرے، گومید اور تامڑے صاف جھلکتے تھے۔ کھلتا ہوا گندمی رنگ، منھ پر بہت ہلکی سی مسکراہٹ کی شفق، اور مصوّر اس قدر مشاق تھا کہ مسکراہٹ کی وجہ سے کانوں کی لوؤں کی سرخی اور خفیف سا کھنچاؤ تک دکھائی دیتا تھا۔ بلکہ محسوس ہوتا تھا۔ بڑی بڑی جامنی آنکھیں، پتلیوں کی سیاہی میں نیلگونی جھلکتی ہوئی سیدھی ناک بظاہر ذرا لمبی، لیکن دوبارہ دیکھیں تو بالکل مناسب معلوم ہو، ناک میں ہلکا سا بلاق جس میں ایک سرمئی موتی۔ گردن اونچی اور نازک، نخوت اور اعتماد کی بلندی اس میں نمایاں تھی۔''(۸۹)

فاروقی صاحب نے وزیر خانم کی تصویر بہت بے باک اور شوخ رنگوں کے اسلوب سے بنائی ہے۔ جنسی اختلاط کے مناظر تو وہی واہانوی طرز کے ہیں۔ انھوں نے وزیر خانم کے کردار کو اس قدر باغیانہ رنگ دیا کہ اس کی بُت شکنی اس کے اپنے عہد سے بہت آگے کی چیز معلوم ہوتی ہے مثلاً جب اس سے کہا جاتا ہے کہ اب تم شادی کرلو تو وہ چمک کر کہتی ہے : ''مجھے جو مرد چاہے گا اسے چکھوں گی، پسند آئے گا تو رکھوں گی، نہیں تو نکال باہر کروں گی۔''

وزیر خانم کے جذبات اور احساسات کو فاروقی صاحب اس طرح بیان کرنے سے قاصر رہے ہیں جو اس دَور کے کردار کی ضرورت تھی۔ وہ چار مردوں کے ساتھ اس کے جسمانی اور نفسیاتی تعلق کی الگ الگ کیفیت کو بیان کرنے سے قاصر رہے ہیں۔ ان جسمانی اور روحانی اذیتوں کو اس طرح بیان نہیں کیا جو مظلوم وزیر خانم کی عکاس ہوں۔ ناول میں تاریخ، تہذیب کا مظہر بن کر سامنے آ کھڑی ہوتی ہے۔ یوں یہ ایک نیم تاریخی، نیم دستاویزی اسلوب کی حامل تحریر ہے، جس کا موضوع نئے اور

پرانی تہذیبی اقدار کے مابین تصادم ہے جب کہ ناول ہمیشہ اپنے عصر، تاریخ اور تہذیب سے جڑا رہتا ہے۔ اس میں سماجی حرکیات کا شعور روحِ عصر کی شکل میں موجود رہتا ہے۔

بے شک اس ناول میں فاروقی صاحب نے ہمیں ایک ایسا منظر نامہ ضرور فراہم کیا ہے جو ۱۸۵۷ء کی ناکام جنگ آزادی سے کچھ پہلے کا ہو بہو عکاس ہے اور اس میں مرکزی کردار ایک ایسی عورت کا ہے جو اپنی جائے پیدائش دلّی کی طرح بے پناہ توجہ طلب حسن کی مالک، دل موہ لینے والی سرکشی کی حامل، آزردہ خاطر بدقسمت عورت ہے۔

فاروقی صاحب 'First City Magazine' کو انٹرویو دیتے ہوئے فرماتے ہیں:

''متن خاص طور پر بیانیہ متن اپنا آقا یا مالک خود ہوتا ہے اور مصنف کو نکیل ڈال کے لے چلتا ہے۔ تاہم جب میں نے غور کیا تو مجھ پر کھلا کہ وزیر خانم اور اس کی دلّی ایک دوسرے کا ہو بہو عکس تھے۔ دونوں کے پاس سب کچھ تھا۔ یعنی کلچر، نفاست، علمیت اور اعلا ذوق، اپنے مجرد مفہوم میں۔ لیکن کچھ بھی ان کے لیے سودمند نہیں ہوا۔''(۹۰)

یہی وجہ ہے کہ یہ ناول انیسویں صدی کی زندگی کی تاراجی کے آئینے کے طور پر ہر اس شے پر سوال قائم کرنے کی جسارت کرتا ہے جسے اب تک مسلمہ صداقت کے طور پر پیش کیا جاتا رہا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ کئی چاند تھے سرِ آسماں میں فاروقی صاحب کا تاریخیت اور ثقافت کا مظہر بیانیہ ہمیں واپس ماضی میں لے جاتا ہے۔ اس بیانیہ میں ایک نوجوان حسین عورت ہے جو پدرسری اصولوں کی اطاعت سے انکار کرتے ہوئے مردانہ معاشرے کو للکارتی ہے۔ لیکن جب چوتھے مرد کو بھی بھوگ چکی ہوتی ہے تو ایک عورت (ملکہ زینت محل) ہی حکم نامہ جاری کرتی ہے کہ وزیر خانم کو جو اپنے شوہر شہزادہ فتح الملک بہادر کے انتقال کے بعد قلعے کی پہلی وارث تھی، کو لال قلعہ ہمیشہ کے لیے چھوڑنا ہوگا۔ ناول میں فاروقی صاحب کا تاریخی، محققانہ، سماجی، تمدنی اور سیاسی نسبتوں سے مملو اسلوب کئی اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے اور بیشتر مقامات پر برتی گئی لفظیات اس عہد اور جگہوں کی مناسبت سے درست ہے:

(i) ''وہ کہاوت تو سمع مبارک تک پہنچی ہوگی، داتا کے تین گُن، دے نہ دے، دے کر چھین لے۔''(۹۱)

(ii) ''سرکار کے منھ سے تو پھول جھڑتے ہیں۔ میں تو لاجواب سنتی ہوں، لیکن۔۔۔ یہ بھی سوچتی ہوں کہ پھول جھڑتے ہی پھل لگتا ہے۔''

نواب وزیر کا کنایہ فوراً بھانپ لیا۔ وہ بولے: ''پھول کی ڈالی نیچے جھکتی ہے۔ آپ ہاتھ بڑھائیں تو پھل بھی آپ کے، پھول بھی آپ کے۔''(۹۲)

(iii) ''میں تو آپ کے قدموں ہی میں بھلی ہوں اور بھلی رہوں گی۔ تلے پڑی کا مول کیا۔ میں بھلا آپ کی عزت افزائیوں پر پھولی نہ سماؤں تو بدبخت ٹھہروں۔''(۹۳)

لیکن انگریز کرداروں کی زبان ہندوستانی کرداروں سے مختلف نہیں۔ بول چال سے وہ کسی صورت انگریز نظر نہیں آتے۔ مارسٹن بلیک کا اندازِ گفتگو ملاحظہ ہو:

''اور یہ چاند ستارہ جیسے بچّے، اور میں تمہارے حسن پر جان نچھاور کرنے والا۔''(۹۴)

ولیم فریزر کا انداز گفتگو بھی دیکھتے چلیے:

''دیدہ و دل فرشِ راہ، اندر تشریف لے چلیں۔'' ولیم فریزر نے متانت سے کہا۔ (۹۵)

اس میں شک نہیں کہ فاروقی صاحب کو جہاں جہاں تہذیب وثقافت کی عکاسی مقصود تھی وہاں کامیاب دکھائی دیئے:

(i) ''ٹھیٹ خالص میواتی قبائلی تھا۔ سفید زین کا تنگ پاجامہ اس کے اوپر پوری آستین کا شلوکہ نما کُرتا اسی کپڑے کا۔ کمر میں سرخ دوپٹہ۔۔۔ سر پر سیاہ رنگ کا پھینٹا۔۔۔ کلائیوں میں لوہے کے کڑے، ہاتھ میں نوسیر کا قد آدم لٹھ۔'' (۹۶)

(ii) ''سب سے آگے قلماقنتیاں تھیں، بالا قد کسرتی جسموں والی سیاہ فام، سیاہ دیوہیکل عربی گھوڑوں پر سوار، نیزہ ہاتھ میں سونتے ہوئے، کمر میں دونوں جانب طمنچے آویزاں، سر پر راجستھانی چُنری کی دستار جس پر سرپیچ اور جنگلی مرغ کے سرخ وسیاہ پروں کا طرہ، سامنے کمر میں مرصع ڈاب، جس میں تیغِ ہندی کا طلائی آہنی قبضہ جھمک رہا تھا۔ تنے ہوئے بلند سینے، کمر تنگ اور کولھے بھاری لیکن سڈول اور چست، اونچی گردن اور جامنی چہرے سے خون کی گلابی جھلک جیسے بادل کو چیرتی ہوئی سورج کی کرنیں۔'' (۹۷)

اس ثقافت کے مظہر بیانیہ کو پڑھتے ہوئے قاری کو بار بار لغت کا سہارا لینا پڑے گا لیکن ہے لاجواب۔ اس لیے کہ یہ الفاظ اس دور میں مروج تھے۔ لیکن اس بیانیے میں مشکل فارسی اشعار قاری کے لیے وبال جان بن جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ مکالموں میں بھی اشعار کا استعمال جابجا دکھائی دیتا ہے، جس سے متن کے ساتھ قاری کی دلچسپی گھٹ جاتی ہے۔

شمس الرحمن فاروقی کا ایک ناولٹ :قبضِ زماں (۲۰۱۴ء) پہلی بار انتہائی مختصر صورت میں افسانہ کے طور پر ''اثبات''، ممبئی (بھارت) اور دوسری بار ''دنیا زاد''، کراچی میں شائع ہونے کے بعد کتابی صورت میں پہلے عرشیہ پبلشنگ ہاؤس، دہلی اور بعد ازآں شہرزاد، کراچی سے چند اضافہ جات کے ساتھ دسمبر ۲۰۱۴ء میں سامنے آیا۔

تاریخی، ثقافتی، جادوی حقیقت نگاری، داستانوی اور ملفوظاتی اسالیب میں تحریر کردہ یہ ناولٹ کہیں تو ایک تحقیقی مضمون کا تاثر دیتا ہے اور کہیں تاریخ اور فکشن میں ڈھل جاتا ہے۔ محققانہ طرز کا پیش لفظ اس کے علاوہ ہے، جس میں خود فاروقی صاحب نے اسے افسانہ قرار دیا ہے۔ بہر حال یہ جو کچھ بھی ہے اس میں قاری کی توجہ قرآن حکیم کی سورۂ کہف کی آیت ۳ : تا ۲۶ کی طرف مبذول کروائی گئی ہے جو اصحابِ کہف کے قصے سے متعلق ہے۔ نصرانی روایت کے مطابق اصحاب کہف کا قصہ ۲۵۰ قبل مسیح کا ہے، جس میں سات افراد دنیاداری سے اُکتا کر ایک غار میں جا گزیں ہو جاتے ہیں اور وہاں دو سو سال تک سوئے رہتے ہیں۔ ان کے ساتھ 'قطمیر' نام کا ایک کتّا بھی تھا۔ اسی لیے قطمیر کو کتوں کا سردار کہا جاتا ہے۔ اصحاب کہف جب گہری نیند سے جاگتے ہیں اور غار سے باہر نکلتے ہیں تو ان کے جیب کے سکے کھوٹے ہو گئے ہوتے ہیں۔ وہ گزراں وقت سے بہت پیچھے رہ گئے ہوتے ہیں۔ نتیجتاً دوبارہ اسی غار کا رخ کرتے ہیں۔ نصرانی روایات کے مطابق ان میں سے چند ایک کے نام ہیں: کشفیض، طنونس، یملیخا اور زنمانس۔ جو تاحال اُسی غار میں سو رہے ہیں۔

شمس الرحمن فاروقی نے ناولٹ کے پیش لفظ میں اصحاب کہف کے علاوہ آغاز انیسویں صدی عیسوی کے امریکی مصنف واشنگٹن ارونگ *(Washington Irving)* کے مشہور افسانہ *"Rip Van Winkle"* کی طرف بھی توجہ دلائی

ہے، جس میں رپ وان ونکل نام کا ایک شخص اپنی بیوی اور بچوں کی ذمہ داریوں سے تنگ آ کر جنگل کی راہ لیتا ہے اور وہاں سال ہا سال سویا رہتا ہے۔

اس ناولٹ کے آغاز سے قبل ایک اقتباس دکھائی دیتا ہے۔ شیخ ابن سکینہ نے فرمایا:

> ''اللہ تعالیٰ قادر ہے کہ اپنے کسی بندے کے لیے زمانے کو پھیلا دے اور وقت کو دراز کر دے، جب کہ وہ دوسروں کے لیے کوتاہ رہے۔'' (کنز الکرامات) ترجمہ: حامد حسن قادری۔ اسی طرح اللہ تعالیٰ کبھی قبض زماں فرماتا ہے کہ زمانہ دراز، کوتاہ معلوم ہوتا ہے۔''(۹۸)

یہ بات سمجھ سے بالاتر ہے کہ یہ ناولٹ سعادت حسن منٹو کے نام کیوں کیا گیا۔ اس لیے کہ اس ناول میں بیان کیا گیا قصّہ اور دیگر ضمنی قصّوں، شاہان دہلی کی تاریخ، تمدن کی تاریخ، ہندوستان کے مختلف علاقہ جات اور عمارات کا بیان ایسے موضوعات ہیں، جن کا سعادت حسن منٹو سے کبھی واسطہ نہیں رہا۔

متصوفانہ اصطلاحات پر مبنی جادوی حقیقت نگاری اور ملفوظاتی اسلوب میں تحریر کردہ ناولٹ :قبض زماں بنیادی طور پر ایک شخص کی روحانی واردات کے علاوہ جسمانی واردات بھی ہے، جو چند ساعتوں میں اپنے موجود زمانے سے کٹ کر دو صدیاں آگے نکل جاتا ہے۔ یعنی یہاں اصحاب کہف سے الٹ معاملہ پیش کیا گیا ہے۔ وہ وقت سے پیچھے رہ گئے اور یہ وقت سے آگے نکل آیا۔

اس ناولٹ کے مرکزی کردار کو جب وقت کے اس الٹ پھیر کا ادراک ہوتا ہے تو وقت کے پُلوں کے نیچے سے بہت سا پانی بہہ چکا ہوتا ہے۔ اب اس کا دنیا میں کچھ بھی نہیں بچا۔ تمام رشتے ناطے، گھر بار ختم ہوئے ایک زمانہ گزر چکا۔ نتیجہ کے طور پر اس شخص کو ایک اجنبی زمانے میں جینا پڑا۔ لیکن یہ سب سادہ بیانیہ میں رقم نہیں کیا گیا۔ ناولٹ میں ۱۵ ویں، ۱۶ ویں اور ۱۸ ویں صدی عیسوی کے رنگوں کی آمیزش تجریدی انداز لیے ہوئے ہے، جس سے ابلاغ کی الجھن پیدا ہوتی ہے۔ ناولٹ کے آغاز سے اسلوب کی سطح پر اس منتشر الخیالی کی دو امثال دیکھیے:

> (i) ''نیند تو مجھے بہر حال نہ آ رہی تھی۔ مجھے یاد آیا کہ ہمارے گھر کے سامنے کچھ فاصلے پر سبحان اللہ دادا کے مکان کے پیچھے ایک بڑا چھتنار اور جسیم درخت تھا۔''(۹۹)

> (ii) ''سنا ہے بہت دن پہلے ہمارے دادا کا ایک کارندہ راتوں کو کھلیان کی حفاظت پر مامور تھا۔ ایک دن وہ ٹھٹھرتا، کانپتا آیا، جیسے اُسے جاڑا دے کر بخار چڑھا ہو۔ اس نے دادا سے کہا کہ مولوی جی، میں اب کھلیان کی رکھوالی نہ کروں گا۔ سامنے والے پیڑ میں ایک بیتال آ گیا ہے۔ وہ مجھے رات بھر دانت دکھا دکھا کر کھسیاتا رہا۔''(۱۰۰)

یہ ناولٹ کا آغاز ہے اور ان دو اقتباسات سے پہلے یہ سطر بھی دیکھنے کو ملتی ہے:

> ''زندہ غنودگی، مجھے رابرٹ لوئیس اسٹیونسن *(Robert Louis Stevenson)* کی بات یاد آئی۔''(۱۰۱)

قبض زماں کے جادوی حقیقت نگاری اور ملفوظاتی اسلوب میں ایک انسان صدیوں کا سفر چند لمحوں میں طے کر جاتا ہے۔ اسی وقت کے تصوّر میں مافوق الفطرت عناصر اور ان سے جنم لینے والی توہم پرستی کا تذکرہ بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ جب کہ

اس ناولٹ کے پیش لفظ میں اس حوالے سے تین قصّوں کا ذکر کیا گیا ہے جن میں نیند کی حالت میں صدیوں کا سفر طے ہو جاتا ہے۔

(i) اصحابِ کہف کا قصّہ :

''قرآن مجید کے قصّے میں اصحاب کہف کی تعداد نہیں بتائی گئی ہے، لیکن یہ کہا گیا ہے کہ وہ تین سونو(۳۰۹) برس سوئے، ان کے ساتھ ان کا کتّا بھی تھا... یہ لوگ خدائے واحد کی پرستش کرتے تھے۔ اور خوف جان و خوف ایمان سے ایک غار میں جا چھپے تھے وہاں اللہ نے ان کی حفاظت کی۔''(۱۰۲)

(ii) رپ وان ونکل *(Rip Van Winkle)*

''واشنگٹن ارونگ کا رپ وان ونکل اپنی بیوی اور بچوں کی ذمہ داری سے تنگ آ کر ایک جنگل کی راہ لیتا ہے جہاں وہ سو جاتا ہے۔ جب وہ جاگتا ہے تو بیس سال گزر چکے ہوتے ہیں۔''(۱۰۳)

(iii) ''شریمد بھاگوت (300 BC) میں طویل نیند والا واقعہ بادشاہ مچکند سے منسوب ہے۔ مچکند نے گھمسان کی جنگ کی اور آسروں کو پسپا کر دیا۔ چونکہ وہ جنگ میں بہت تھک گیا تھا اس لیے راجہ اندر نے اسے سلا دیا اور یہ نیند اتنی لمبی ہوئی کہ جب وہ جاگا تو دنیا ہی بدل چکی تھی۔''(۱۰۴)

شمس الرحمن فاروقی نے ان تین واقعات میں زمانی ترتیب کا خیال نہیں رکھا جب کہ پہلے تین سو سال قبل مسیح کے 'شریمد بھاگوت' کا قصّہ پھر اصحاب کہف اور آخر میں واشنگٹن ارونگ کے افسانے کا ذکر ہونا چاہیے تھا۔ پھر یہ کہ شمس الرحمن فاروقی نے قبض زماں پر درج بالا قصّوں کے اثرات کو ردّ کرنے کے لیے ایک انوکھا جواز پیش کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''جس واقعے، یا روایات پر قبضِ زماں کی بنیاد ہے اس میں دیگر تمام روایتوں سے بالکل مختلف بات ہے کہ یہاں جو وقت گزرا ہے وہ نیند میں نہیں بلکہ جاگتے میں گذرا ہے۔''(۱۰۵)

جاگنے اور سونے کے حوالے سے اگر قبض زماں میں بیان کردہ قصّہ ان واقعات سے مختلف ہے تو پیش لفظ میں مذکورہ تین روایات کا ذکر کرنے کا کیا جواز ہے؟ اسی طرح باب اوّل کا ناولٹ کی کہانی سے کوئی تعلق سرے سے نہیں، صرف شمس الرحمن فاروقی کے منتشر خیالات ہیں۔ باب اوّل کے شروع میں شمس الرحمن فاروقی نے نیند نہ آنے کی وجہ کا اظہار یوں کیا ہے:

''میں بستر پر کروٹیں بدل رہا تھا، اس وجہ سے نہیں کہ میرے ذہن میں کوئی خلفشار تھا یا دل میں کوئی خلش تھی۔ کبھی کبھی شام ڈھلتے ہی اور بستر پر جانے سے پہلے ہی احساس ہو جاتا ہے کہ آج رات نیند نہ آئے گی۔''(۱۰۶)

اسی موقع پر کیفی اعظمی کے ایک شعر کا حوالہ تو قیامت ڈھا دیتا ہے۔ فاروقی صاحب اس حوالے سے بھی شک میں مبتلا ہیں کہ شعر کیفی صاحب کا ہے بھی یا نہیں۔ اس کے بعد انھوں نے چند مافوق الفطرت قصّے بیان کیے ہیں، جن کا قبض زماں کے مرکزی خیال سے کوئی تعلق ہی نہیں۔ مثلاً لکھتے ہیں:

''ہمارے یہاں تو عورتوں پر آسیب، شیخ سدو، جن، پر آتے ہی رہتے ہیں۔ حضرت غوث علی شاہ صاحب کے یہاں لوگ

ایسے معاملات میں تعویذ مانگنے آتے تھے۔''(۱۰۷)

اس حوالے سے ڈاکٹر خالد جاوید لکھتے ہیں:

''میتھو اسٹریچر نے طلسمی حقیقت نگاری کی تعریف کرتے ہوئے کہا کہ سیدھے سادے تفصیلی بیانیہ، حقیقت پسند بیانیہ پر اچانک نہ سمجھ میں آنے والے عجیب وغریب واقعات کا حملہ ہو جاتا ہے۔ اس انداز کو یہ نام نہ دیں تو کیا دیں؟ طلسمی حقیقت نگاری اور فینٹیسی میں بنیادی فرق یہ ہے کہ فینٹیسی میں فکشن نگار اپنے تخیل سے نئے زمین وآسمان اور نئے جہان پیدا کرتا ہے جب کہ طلسمی حقیقت نگاری میں وہ اسی ''دنیا'' کے باطن میں پوشیدہ طلسم کا بیان کرتا ہے۔ یعنی اول الذکر اپنی ماہیت میں خارجی ہے تو آخر الذکر کا رخ داخل کی طرف ہے۔ لاطینی امریکہ میں اس بیانیہ نے تاریخ کے جبر کو مٹانے کے ساتھ ساتھ سائنس یا عقلیت کے جبر کو بھی ختم کرنے کی کوشش کی۔''(۱۰۸)

قبضِ زماں کا باب اوّل تو یکسر ہے ہی غیر متعلق۔ اصل کہانی باب دوم سے شروع ہوتی ہے، جس کا مرکزی کردار گل محمد ہے۔ گل محمد کو اس کے والد کی موت کے بعد خان جمال لودھی نے ترس کھا کر اسد خان کے رسالے میں احدی بھرتی کروا دیا تھا۔ گل محمد کا تعلق سلطان لودھی (۱۵۰۲ء) کے زمانے سے ہے۔ لیکن درحقیقت وہ کردار اس ناولٹ میں ایک بے چین روح بن گیا ہے۔ اسی کردار کے ذریعے قاری کو آسمان کی سیر کروائی گئی ہے۔ اس کا زمانہ ۱۵۰۲ء کا ہے اور وہ بلاوجہ ۱۷۰۷ء میں چلا آتا ہے جب وہ مسجد زینت النساء اور اورنگ زیب عالمگیر کی بیٹی زینت النساء کی قبر دیکھتا ہے تب اسے احساس ہوتا ہے کہ وہ تو ایک سو ستتر سال آگے نکل آیا۔ چلیں قبض زماں کے تحت ایسا ہو گیا لیکن ناولٹ کا قاری اس بات پر پریشان ہو جاتا ہے کہ اس ۱۷۰۷ء عیسوی کے شخص کی کہانی بیسویں صدی عیسوی کا شخص کیسے سن رہا ہے؟ گل محمد، بیٹے کی شادی کرنا چاہتا ہے لیکن ڈاکوؤں کے ہاتھ لُٹ گیا اور اس نے امیر جان سے قرض لیا۔ جب قرض لوٹانے گیا تو پتا چلا کہ امیر جان تو مر گئی ایک زمانہ ہوا۔ جب وہ قبر پر فاتحہ خوانی کی غرض سے گیا تو اُسے قبر میں اترتا ہوا ایک راستہ دکھائی دیا تو وہ بلاوجہ قبر میں اُتر گیا۔ اڑھائی گھنٹے بعد باہر آیا تو اڑھائی سو سال گزر چکے تھے۔ اگر وہ الٰہیاتی وقت ہے تو اس کا تجربہ صرف گل محمد ہی کو کیوں ہوا؟ کوئی وجہ نہیں بتائی گئی۔

دراصل یہ کہانی جسے فاروقی صاحب نے اپنی کاوش کے طور پر پیش کیا، مولانا شاہ گل حسن کے ''تذکرہ غوثیہ'' میں موجود ہے۔ اس قصّہ کے مطابق ایک شخص کسی عورت سے قرضِ حسنہ لے کر اپنے بیٹے کی شادی کرتا ہے اور اس عورت کی موت کے بعد اس کی قبر میں اپنی ہنڈوی تلاش کرنے اترتا ہے۔ جب قبر سے باہر آتا ہے تو تین سو برس بیت چکے ہوتے ہیں۔ ''تذکرہ غوثیہ'' میں یہ قصّہ یوں بیان کیا گیا ہے:

''۔۔۔اس کو قبر میں اتارا اور دفن کر کے چلا آیا، جب آدھی رات گزری تو خیال آیا کہ جیب میں پانچ ہزار کی ہندوی تھی دیکھا تو ندارد۔ بڑی پریشانی ہوئی۔ سوچتے سوچتے ذہن میں گذرا کہ ضرور اس قبر کے اندر ہنڈوی گری، پلنگ سے اٹھ کر سیدھا قبرستان پہنچا اور قبر کھود ڈالی۔ کیا دیکھتا ہوں کہ نہ وہاں مشیت ہے نہ ہنڈوی ہاں ایک طرف کو دروازہ سا نظر آتا ہے، اس کے اندر چلا گیا نہایت پُر فضا دلکش باغ نظر آیا اس میں ایک مکان عالیشان ہے۔۔ قبر کے باہر نکل کر دیکھتا ہوں تو زمانہ کا

رنگ ہی کچھ اور ہے نہ وہ تکیہ نہ وہ سرائے نہ وہ آدمی نہ وہ بستی۔ سرائے کی جگہ پر ایک شہر آباد ہے پہلا حال جس سے کہتا ہوں وہ مجھ کو دیوانہ بتاتا ہے اور کہتا ہے میاں خیر ہے کیسی سرائے اور کون امیر...‘‘(۱۰۹)

اس قصّے کو اپنا بنانے کے لیے فاروقی صاحب نے جادوی حقیقت نگاری اور ملفوظاتی اسلوب میں گل محمد کو قیض زماں کی حالت میں رکھ کر بلا ضرورت کئی قدیمی شہروں کی تاریخ، ثقافتی مظاہر، قدیمی طرز گفتگو، قدیمی جنگی حالات بیان کر دیئے ہیں، جن کا ناولٹ کے پلاٹ اور گل محمد کے کردار کی نشو ونما کے ساتھ کوئی تعلق نہیں۔ جس سے وہ صوفیانہ فضا پیدا ہی نہیں ہو سکی، جو حضرت مولانا شاہ گل حسن کی پیش کردہ صوفیانہ واردات میں ہے۔

صلاح الدین عادل ۲۰۰۸ء: ناول خوشبو کی ہجرت کا فلسفیانہ، سائنسی اور جادوی حقیقت نگاری کا اسلوب:

صلاح الدین عادل کا خوشبو کی ہجرت (اپریل ۲۰۰۸ء) مختلف النوع اسالیب بیان کے حوالے سے ایک عجیب وغریب ناول ہے، جو لکھا تو گیا اکتوبر ۱۹۵۴ء تا ۱۲ اکتوبر ۱۹۷۴ء کی درمیانی مدت میں، لیکن اس ناول کی تکمیل کے بعد مصنف اسلوب کے حوالے سے مزید چھبیس برس اس پر نظر ثانی کا کام کرتے رہے۔ چھیالیس برس میں یہ ناول مکمل ہوا۔ اس حوالے سے دنیا بھر میں یہ سب سے زیادہ طویل عرصے میں تکمیل پانے والا ناول ہے۔ ناول کی اشاعت سے پہلے صلاح الدین عادل/ شیخ صلاح الدین انتقال کر گئے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اپنے وقت کا ایک جیّد نقّاد شیخ صلاح الدین (صلاح الدین عادل)، جس نے کبھی فکشن نہیں لکھی تھی، حتیٰ کہ ایک افسانہ تک نہیں لکھا تو وہ ناول نگاری کی طرف کیوں کر آ گیا؟ اور ناول بھی ایسا جو بڑی تقطیع کے آٹھ سو اٹھہتر صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ شیخ صلاح الدین نے ناول آغاز کرنے کے بعد کوئی تنقیدی مضمون بھی نہ لکھا اور طویل مدّت کے لیے دنیا اور دوستوں سے کٹ کر صرف ناول ہی لکھتے رہے اور چھیالیس سال کے عرصے میں لوگ ان کو بھول بھال گئے۔

ناول مکمل کر لیا تو پتا چلا کہ اب وہ شیخ صلاح الدین بھی نہیں رہے، جو صلاح الدین عادل ہو گئے۔ یعنی اپنا نام تک حرف غلط کی طرح مٹا دیا۔ ایسا اس لیے ہوا کہ محمد حسن عسکری نے گستاوَ فلابیئر *(Gustave Flaubert)* کے ناول مادام بواری کا اردو ترجمہ ۱۹۵۰ء میں طبع کروانے کے بعد جب فرانسیسی ناول نگار استاں دال *(Henri Beyle Stendhal)* کے ناول سرخ و سیاہ کا ترجمہ کر لیا تو انھوں نے ترجمہ کرنے کو امریکی ناول نگار ہرمن میلول *(Herman Melville)* کا ناول "*Moby Dick*" چُن لیا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ بیسویں صدی کے پانچویں دہے میں اسالیب بیان کے حوالے سے محمد حسن عسکری کی معرفت ایک نیا تصور سامنے آیا تھا اور اس وقت تک اردو میں مرزا ہادی رسوا کے 'امراؤ جان ادا' کے سوا کوئی ایک ناول بھی ایسا نہیں لکھا گیا تھا جو محمد حسن عسکری کے ترجمہ کردہ ناولوں کے اسالیب کی گرد کو بھی پا لیتا۔ بیشک عزیز احمد، عصمت چغتائی اور کرشن چندر موجود تھے لیکن اس زمانے میں اردو کا افسانوی ادب رواں دواں نثر اور چھوٹے چھوٹے آسان جملوں پر مبنی اسلوب ہی کو سامنے لایا تھا۔

یہی دیکھ کر شیخ صلاح الدین نے صلاح الدین عادل کے نام سے ناول خوشبو کی ہجرت لکھنے کا آغاز کیا اور محمد

حسن عسکری نے کہا:

''بات یہ ہے کہ کیا چیز رواں ہے اور اس کی رفتار اپنی نوعیت کے اعتبار سے کس قسم کی ہے اور پھر رواں ہے تو کس جگہ، سیدھے سادے ابتدائی جذبات کی رفتار اور ہوگی، پیچیدہ تجربات کی اور، پھر جب خیال اور جذبہ مل جائے تو اور... ان سب سے ایک ہی قسم کی روانی طلب کرنا تخلیق کا گلا گھونٹنے کے برابر ہے۔''(۱۱۰)

موضوع اور اسلوبیات کے حوالے سے صلاح الدین عادل کے ناول خوشبو کی ہجرت میں ایسا ہے کیا، جو چھیالیس برس کا حاصل ہے؟ اس حوالے سے وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں:

''اس چھیالیس برس کے دورانیہ میں ناول کے بنیادی قصّے میں بڑے پیمانے پر کاٹ چھانٹ ہوئی۔ مثال کے طور پر ناول کے پلاٹ میں قصّہ در قصّہ وقوعہ جات کی شمولیت یا ردو بدل اور ناول کے کرداروں کی فعالیت یا معزولی، از قسم گھنیرے، سنہری بالوں والی طاہرہ، جو ناول ''مصائب و آفات'' کو امام کیا میں لگ بھگ سو صفحات پر محیط نسوانی کردار رہے، خوشبو کی ہجرت کے حصّہ دوم، باب اوّل میں وہی کردار صرف ڈیڑھ صفحے میں جھلک دکھاتا اور غائب ہو جاتا ہے یا خوشبو کی ہجرت کا آٹھواں باب، جو ''دکھ کی کایا: حُسن کا عذاب'' کے عنوان سے ''محراب'' لاہور میں شائع ہوا تھا، اب طبع شدہ ناول میں صالحہ کے دودھ شریک ہونے کے حوالے سے قدرے مختلف بیان کا حامل ہے۔ اسی طرح ''محراب'' لاہور ہی میں شائع ہونے والی تحریر بہ عنوان: ''صلیب آرزو''، طبع شدہ ناول کے حصّہ سوم کا چھٹا باب ہے لیکن ایلو پیتھ ڈاکٹر سے فلسفہ کا پروفیسر بننے سے متعلق بیان یکسر مختلف ہے۔ یوں ناول کے متن میں اس نوع کی بیسیوں تبدیلیاں کی گئیں، تب بھی یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ نظر ثانی کا بیشتر کام ناول کے پیرائیہ اظہار پر کیا گیا۔ اس لیے کہ خوشبو کی ہجرت اپنے پلاٹ، کردار نگاری اور عناصر ترکیبی کے حوالے سے ایک مختلف تجربہ تو ہے ہی لیکن اس ناول کی اصل اہمیت اس کے پیرائیہ اظہار کے سبب ہے۔''(۱۱۱)

پیرائیہ اظہار کی بات ہوئی تو صلاح الدین عادل کے ناول سے اس انوکھے اسلوب کی دو ایک امثال دیکھتے چلیے۔ پہلی مثال ناول کے حصّہ سوم کے پہلے باب کے آغاز سے منتخب کی گئی ہے:

(i) ''داؤ دنگر پہنچے تو دن آفاق کی سرحدوں کو اپنی سلطنت میں شامل کر رہا تھا۔ لوگ گھروں سے نکل کر کھیتوں کو آ رہے تھے۔ ڈھور ڈنگروں کے گلے کی گھنٹیوں کی صدائیں ہوا کے سینے سے کھیل رہی تھیں۔ نرم نرم زمین پر گھاس کے پتّھوں پر شبنم کی بوندوں میں شفق پھول رہی تھی۔ راہگیروں سے سلام علیکم، وعلیکم کرتے متین آغا منزل کے قریب پہنچ گئے۔ رافعہ نے کھڑکی سے انہیں دیکھا اور پکاری ''آپ کہاں تھے۔ بھیا کہاں ہیں۔ ہم نے آپ کی تلاش میں بہت لوگ دوڑا رکھے ہیں۔''

متین صاحب جواب دیئے بغیر اصطبل کی طرف مڑ گئے اور گھوڑا رکھوالے کے سپرد کر کے اپنے کمرے کی طرف چلے۔ رافعہ ان کی ٹانگوں سے لپٹ گئی۔ انھوں نے اس کو گود میں اٹھا لیا اور کمرے میں داخل ہو گئے۔ رافعہ ان کو سوچ میں دیکھ کر خود بھی چپ رہی اور ان کے چہرے کو بڑے غور سے دیکھنے لگی، ان کے نقوش کو بولنے کی دعوت دینے لگی مگر نقوش تھے کہ شاید سوئے ہوئے تھے۔ رافعہ کو جرأت نہ ہوئی کہ ان کو بیدار کرنے کی کوشش کرے۔''(۱۱۲)

دوسری مثال خاصی آگے کی ہے:

(ii) ''سٹول پر بیٹھے وہ کچھ دیر کھڑکی سے باہر دیکھتے رہے۔ کھڑکی کے ساتھ سے شروع ہو کر دور تک ایک دیوار بڑھتی چلی گئی تھی۔ ''دیوار پر چلا جا سکتا تھا۔ ایک آدمی تو آسانی سے اس دیوار پر چل سکتا تھا۔'' متین صاحب کے ذہن میں خیال پیدا ہوا۔ خیال کے آتے ہی وہ سیڑھی سے اتر آئے۔ کھڑکی میں سے جھک کر ہاتھ سے دیوار کو چھوا۔ کھڑکی سے اتر کر دیوار پر جانا آسان تھا۔ یہ فیصلہ کرتے ہی متین صاحب نے کمر سیدھی کی اور انہوں نے ایک پاؤں کھڑکی سے لٹکایا۔

فردوس ان کی سب حرکتیں حیرانی سے، خاموشی سے، سکتے میں دیکھتی رہی مگر ان کے پاؤں لٹکاتے ہی وہ بجلی کی طرح اٹھی اور اس نے متین صاحب کو پکڑ لیا۔ متین صاحب چونکے، انھوں نے مڑ کر دیکھا۔ ان کے چہرے پر حیرانی اور سرشاری کے جذبات دست و گریباں تھے۔ ان کے لبوں پر ایک پھیکی سی مسکراہٹ آ گئی اور انہوں نے پاؤں کھڑکی سے نکال لیا۔

''نجانے ایک دم میرے دل میں کیا آئی کہ کھڑکی کھول دیوار پر کود جانے کو جی چاہا۔ اگر دیوار پر پہنچ گیا ہوتا تو تمہارے ہاتھ لگتے ہی کھائی میں گر جاتا...''

''کھائی میں گر جاتا! کھائی میں گر گیا! کون؟

اس دیوار پر کوئی چل رہا ہوگا اس رات؟ جس کو دیکھ کر شاید فردوس کی والدہ ڈر گئی تھیں؟ ہو سکتا ہے مگر وہ کون تھا؟ وہ کیوں اس دیوار پر چل رہا تھا؟ وہ یہاں سے جا رہا تھا یا اِدھر آ رہا تھا؟'' متین صاحب کے ذہن میں خیال چمکنے لگے۔''(۱۱۳)

صلاح الدین عادل نے یوں تو یہ ناول اردو زبان میں لکھا، جب کہ انھیں اردو کے علاوہ انگریزی زبان پر بھی کامل عبور تھا اور انھوں نے اسلوبیاتی سطح پر اس ناول میں ہندی اور سنسکرت کو بھی برتا۔ اس لیے کہ بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ زبان اسلوب سازی کا اوزار ہے اور بقول ان کے:

''اردو اور ہندی کی بنیادی لفظیات *(Basic Vocabulary)* کی جامع فہرست تیار کی جائے تو اس میں فعلی مادوں (آ، جا، سو، دھو، اُٹھ، لکھ وغیرہ) مصادر (کھانا، پینا، جانا، رہنا، سونا، گانا وغیرہ) فعلیہ ترکیبوں (لکھ کر، گرتے پڑتے، کر سکنا، بول چکنا، آ گیا ہوگا وغیرہ) اور فعلیہ لاحقوں (ہے، ہو، ہوں، ہیں، تھا، تھے، تھی، تھیں، جیو، جئے، گا، گے، گی) کے علاوہ جو الفاظ لازمی طور پر جگہ پائیں گے وہ ہیں حروف جار (نے، سے، پر، تک، کا، کے، کی، کو، میں) حروف حصریہ (ہی، بھی، تو) کلمات استفہامیہ (کیوں، کب، کہاں، کیسے، کدھر، کس، کن) کلمات تشبیہہ (ایسے، جیسے، ویسے) کلمات اشاریہ (ادھر، اُدھر، یہاں، وہاں، جہاں) کلمات زمانی (اب، جب)... پر ہندی اور اردو دونوں کا حق ہے۔ غرض بنیادی لفظیات دونوں زبانوں کی سو فیصد نہ سہی ننانوے فی صد تو یقیناً ایک ہے۔''(۱۱۴)

یوں اس ناول کے منظر ناموں کے علاوہ ناول کے کرداروں کے باہمی مکالموں اور ناول کے اسلوبیاتی بیانیہ کا تنوّع توجہ طلب ہے، نیز اس ناول میں فرانسیسی، روسی، اور انگریزی ناول کے گریٹ ماسٹرز طرح کی کردار نگاری بھی ہے اور جزئیات سے پُر ایک وسیع پینوراما بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

(i) ''وہ ایک جست میں اٹھے اور ٹانگیں تھڑے سے لٹکا کر ایک لمحے کے لیے رُکے، پھر گلی کے فرش پر کودے اور پھونک

پھونک کر قدم اُٹھاتے، بڑی مشکل سے گھر کی دہلیز تک پہنچے۔ پہنچ چکے تو ان کا دل سنبھلا کہ خوشبو، ملبوس کی ملائمی، گداز، تنے ہوئے جسم کی حدّت، پائل کی جھنکار اب ان کا تعاقب نہیں کرسکتی اور وہ اطمینان سے قدم اٹھاتے، سیڑھیاں چڑھ، اپنے کمرے میں پہنچے۔،،(۱۱۵)

(ii) ''گھوڑا سرپٹ چلا آ رہا تھا۔ مگر اس کی تیز رفتاری میں طویل تربیت صاف صاف نظر آ رہی تھی۔ اس کی تربیت، اس کی تیز رفتاری، خرام ناز کا روپ بنی ہوئی تھی۔ اس کے چاروں پاؤں ایک ساتھ ہوا میں بلند ہوتے اور پھر زمین پر آتے تھے۔ چاندنی اور ندیوں کی چمک میں اُڑتا ہوا سفید، بھُورا گھوڑا، طاقت اور فن کا امید افزا اور مسرت انگیز روپ، چاندی کے تخت پر ہوا کی لہروں کے سہارے متین صاحب تک پہنچ رہا تھا۔ ان کی سوچ، ان کا تخیل، ان کی قوت ارادی اس روپ کی رعنائیوں سے مبہوت ہوگئی۔،،(۱۱۶)

۱۹۶۶ء میں، یعنی آج (۲۰۲۰ء) سے چون برس قبل فکشن میں 'جادوئی حقیقت نگاری' نام کی کوئی چیز نہ تھی۔ اس کے باوجود عبداللہ حسین نے خوشبو کی ہجرت کا حصّہ اوّل پڑھ کر لکھا تھا:

''شیخ صلاح الدین صاحب کا مزاج شروع سے دیو مالائی تھا۔ غالباً ۱۹۶۶ء میں، میں نے ان کے ناول کا پہلا باب پڑھا تو مجھے احساس ہوا کہ انھوں نے حکایت اور دیو مالا کے امتزاج سے ایک انوکھا طرزِ تحریر ایجاد کیا ہے، جو عجیب سحر انگیز ہے۔

اُس زمانے میں جادوئی حقیقت بیان کرنے والا گیبنگ ابھی منظر عام پر نہیں آیا تھا (بلکہ مارکیز کا مشہور ناول :ایک صدی کا سنّاٹا بھی اُس وقت صرف ہسپانوی زبان میں چھپا تھا)۔ اس لحاظ سے شیخ صاحب نے اک نئے انداز کی دریافت کی تھی۔،،(۱۱۷)

جہازی سائز کے اس آٹھ سو اٹھہتر صفحات کے ضخیم ناول کے نو (۹) حصّے ہیں اور ہر حصّے کے کئی کئی ابواب۔ ہر حصّے اور ہر باب میں مختلف اسالیب دکھائی دیتے ہیں اور ٹامس ہارڈی *(Thomas Hardy)* کی طرز کی جزئیات نگاری الگ۔ چارلس ڈکنز *(Charles Dickens)* کی طرز کی کردار نگاری کرتے ہوئے صلاح الدین عادل نے بھی اپنے ناول کے مرکزی پلاٹ کو ڈھیلا چھوڑ دیا ہے۔ جس کی وجہ سے یہ ناول قاری کی توجہ سے محروم ہوجاتا ہے۔ بقول ڈاکٹر مرزا حامد بیگ:

''شیخ صلاح الدین، کردار سازی کے حوالے سے *Match Maker* نہیں، یعنی اچھّے کو اچھّا اور برے کو بُرا۔ البتہ ان کے کرداروں میں *passions* کی افراط ہے اور مردانہ کرداروں کے مقابلے میں نسوانی کردار زیادہ ہیں۔ لیکن ایسا نہیں کہ ان کے مردانہ کردار مٹّی کے مادھو ہوں۔ گنگا جمنی تہذیب کے منظر نامے پر ان جیسی نٹ راج کی صورت گری اور کوئی کیا کرے گا۔ اس طرح گھوڑوں کے *Trainer* اور نٹ راج کے مابین بغض وحسد سے عاری *Conflict* کی تعمیر و تشکیل لاجواب ہے۔،،(۱۱۸)

اردو میں سنسکرت اور ہندی کا استعمال نیز اضافت، نسبت، ربط اور ضمائر کا استعمال نیز یہ اعتماد کہ جو لفظ اردو میں کھپ گیا، وہ اُردو ہے جس کے تحت صلاح الدین عادل اپنے غیر روایتی اسلوب میں بعض اوقات حد درجہ اجنبی طویل اور پیچیدہ جملے

خلق کر پائے۔ گنگا جمنی تہذیبی آثار سے متعلق حصّہ ہشتم، باب سوم اس کی بہترین امثال ہیں:

(i) ''۔۔۔اس رقص سے ہماری زمین میں ایک نیا آہنگ پیدا ہوگا، جو زمین کو نئی، انوکھی، انوٹھی، حلیم، کرونی رفتار دے گا۔'' اس میں ''انوٹھی'' اور ''کرونی'' کے الفاظ دیکھیے۔

(ii) ''۔۔۔اور یہ ہوا، یہ رنگ، یہ رفتاریں گگن سے نئی قسم کی بارش اُتار لائیں گی اور یہ بارش، دھرتی میں نئی نوعیت کی خوشبوؤں کو جنم دے گی، جس کے کارن انسان اور حیوانوں میں ایک نیا سمبندھ، ایک نئی بلندی اُبھرے گی اور انسان اور حیوان، دونوں ایک دوسرے کے رفیق بن جائیں گے۔'' اس میں ''گگن''، ''کارن'' اور ''سمبندھ'' ہندی الفاظ ہیں۔

(iii) ''کوئی اچرچ بات نہیں کی ہے میں نے۔ اگر چُن لینے کا حق تمھیں نہیں دینا تھا تو شِو دیوتم سے دور، اتنے برسوں کے لیے، چندر بھان کو کیوں لے جاتے۔۔۔'' اس میں ''اچرچ'' سنسکرت/ ہندی لفظ ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں:

''شیخ صاحب نے سنسکرت اور ہندی سے مملو گنگا جمنی اسلوب ناول کے مرکزی پلاٹ اور مرکزی پلاٹ کو استحکام بخشنے والے ضمنی قصّوں میں پیش کردہ خیالات اور ماحول، کرداوں کے جذبات، کیفیات، مختلف ادیان اور فلسفہ جات سے متعلق نظری مباحث سے پیدا شدہ تاثر رقم کرنے کے لیے وضع کیا۔لیکن ان کے اسلوبِ اظہار کی دیگر بہت سی پرتیں بھی ہیں۔ مثال کے طور پر ناول کے حصّہ ہفتم کے تیسرے باب کے اس جزو کو ہی لے لیجئے، جو ستر کے دہے کی ابتدا میں ''آدرش'' کے عنوان سے گورنمنٹ کالج لاہور کے ادبی مجلہ ''راوی'' میں شائع ہوا تھا میں، ایک نیم خوابیدہ آبادی کا گھوڑوں کا فارم، جہاں سبزہ زار پر چاندنی سبزے کا وصف بنی سو رہی ہے اور طبل کے تھاپ پر گھوڑے کا رقص جاری ہے۔ ایسے میں قاری قصّہ در قصّہ بیانیہ کی انگلی تھامے داستانوں سے مخصوص حیرت کی گاڑھی دھند میں جا نکلتا ہے۔ جہاں خوبصورتی ہے اور خیر طلبی، لیکن منظر نامے یکے بعد دیگرے تبدیل ہو رہے ہیں اور ان کے بیان کے لیے بیانیہ کا تنوع از بس ضروری۔ فینٹاسی رقم کرنے کے ضمن میں اس نوع کا کام پہلے پہل ہکسلے کے ناول *Brave new-world* میں دیکھنے کو ملا تھا یا شیخ صلاح الدین کے اس ناول میں۔ ملاحظہ ہو: ''چاند، رقص کے وجد سے حواس کھو بیٹھا اور منڈیر پر لڑکھڑانے لگا۔''(۱۱۹)

اب خوشبو کی ہجرت سے جادوی حقیقت نگاری کی دو ایک امثال دیکھیے۔ جس کی طرف عبداللہ حسین نے اشارہ کیا تھا۔ یہ وہ اسلوب ہے، جس کے لیے گابریل گارشیا مارکیز *(Gabriel Garcia Marquez)* مشہور ہے۔ پہلا اقتباس ہم نے ناول کے حصّہ پنجم کے باب اوّل سے انتخاب کیا ہے۔ یہ اردو میں اس زمانے (۱۹۶۶ء) کی جادوئی حقیقت نگاری ہے جب گابریل گارشیا مارکیز کی کوئی ایک ناول بھی انگریزی زبان میں ترجمہ نہیں ہوئی تھی:

(i) ''صبح کی ہوا اب رک گئی تھی، پانی کی سطح پر موجیں سر نہ اٹھاتی تھیں شاید کرنوں کے مقابلے کی تاب نہ تھی، بے حس ہو کر ندیوں کی گہرائیوں میں نئے ہتھیار لینے چلی گئی تھیں۔ پانی نے آئینے کی راہ اوڑھ لی۔ درختیوں کے سائے آئینے کے جال میں پھڑ پھڑانے لگے۔ تھک کر مدہوش ہونے لگے، مدہوشی نے ان کی حرکات میں رقص کی کیفیت پیدا کر دی۔ سایے اب ناچنے لگے، کبھی کبھی رقص میں تیزی آجاتی اور کبھی رقص ایک دھیمی رفتار میں واپس لوٹ آتا، اترتے پرندوں کے سایے

طلسم آئینہ کے برق رفتاری محافظوں کے پھندوں سے نکل جاتے۔ سایے پھندوں کو دیکھ ایک لمحے کے لئے ٹھٹکتے ضرور تھے۔ مگر ان کو قید کر لینا محافظوں کے بس کی بات نہ تھی۔

فضا میں گھنٹیوں کی آواز تھر کنے لگی۔ دور کھیتوں میں، باغوں میں، رکھوالوں کی آوازیں گھنٹیوں کی آوازوں کا ساتھ دینے کے لیے اٹھنے لگیں۔ رنگ برنگ کے گھوڑوں پر، ریڑھیوں پر گاؤں کے باسی شہر کو جانے لگے۔''(۱۲۰)

(ii) ''وہ دونوں گہری، بے خواب، نیند سو گئے۔ سارا کمرا ان کے تنفس کی لے سے پیدا ہونے والی موسیقی سے بھر گیا۔ موسیقی کی لہروں نے چھت میں کرسی دار روشندانوں سے چھن چھن کر اترتی ہوئی کرنوں کو اپنے سینے پر جھولانا شروع کیا۔ چاندنی آہستہ آہستہ کمرے میں اترتی چلی گئی۔ کمرے کا جنوبی حصہ آہستہ آہستہ روشن ہوتا چلا گیا۔ چاندنی پلنگ کی پٹی پر چڑھ گئی اور ان کے چہروں کے آس پاس رک گئی، شاید سانس رو کے فیصلہ کر رہی تھی کہ وہ سوئے ہوئے محبوبوں کے چہروں پر سوئے وجد اور مستی کی تاب لا سکے گی کہ نہیں۔ چاندنی نے جرأت کی اور ان کے چہروں پر جھک گئی۔ ان کے چہروں پر کیف و مستی کو بے لباس ہوتے دیکھ کر چاندنی شرما گئی اور ان کی طرف سے منہ موڑ آہستہ آہستہ پلنگ کی پٹی کی طرف رینگنے لگی، مگر مارے شرم کے اس میں رینگنے کی بھی سکت نہ تھی، چاندنی رینگتی چلی گئی۔ پٹی پر پہنچ کر سستائی اور پھر پٹی سے بے سدھ ہو کر فرش پر گر گئی۔''(۱۲۱)

ناول :خوشبو کی ہجرت صلاح الدین عادل کی رحلت ۲۰۰۰ ء تک شائع نہ ہو پایا تھا۔ یہ ناول اس ناول کے مرتبین : ڈاکٹر ساجد علی، باصر سلطان کاظمی اور جاوید اقبال اعوان کو چار سادہ سی کاپیوں کی صورت دستیاب ہوا تھا، جس کے چودہ سو قلمی صفحات بنتے تھے۔ اس ناول کے اسلوب سے متعلق ڈاکٹر ساجد علی کا کہنا ہے کہ:

''ہم اس مرحلہ پر ناول کے ادبی مقام پر کوئی رائے نہیں دینا چاہتے مگر اتنا کہے بغیر چارہ نہیں کہ اس ناول میں بیان کے اتنے مختلف پیرائے استعمال کئے گئے ہیں کہ ہر حصے میں نثر کا لحن اور آہنگ جدا جدا ہے۔ خیالات اور جذبات کے اظہار، ماحول، کرداروں، مرئی اور غیر مرئی چیزوں کی *description* کے لئے ایسے ایسے پیرائے استعمال کئے گئے جو نامانوس ہوتے ہوئے بھی بھر پور تاثر کے حامل ہیں۔ اس ناول کے ایک کردار نے ایک دوسرے کردار کی گفتگو کے بارے میں جو کچھ کہا وہ اس نثر پر بھی صادق آتا ہے: ''اس کی زبان سے سیدھے سادے فقرے بھی عجیب طلسم معلوم ہوتے۔ وہ جانے بوجھے لفظوں کو اتنے نئے نئے رشتوں میں سمو دیتا کہ اکثر یہ خیال آتا کہ وہ بالکل اجنبی زبان میں بات کر رہا ہے۔'' اکثر ایسا ہوا ہے کہ کئی بڑے مصنفوں کی تحریریں پڑھ کر شروع شروع میں نقادوں نے کہا کہ یہ تو زبان ہی کوئی اور ہے۔ مثلاً ڈی ایچ لارنس کے بارے میں اس کے اوّلین تجزیہ نگاروں نے لکھا کہ یہ تو انگریزی ہی نہیں۔''(۱۲۲)

ناول میں انسانی رشتے، انسانوں کا فطرت اور حیوانوں سے تعلق، محبت، نفرت، رشک، ہجر، وصال، تنہائی، انسانی زندگی میں گناہ کا تفاعل، انسانی معاشرت سے متعلق بھانت بھانت کے تصوّرات، مختلف کرداروں کا اپنے اپنے ادیان، نظریات اور فلسفوں کی روشنی میں آئیڈیل معاشرے کے قیام کے لئے سوچ بچار میں کوشاں رہنا، چند ایسے موضوعات ہیں، جو حیران کن اسلوب میں سامنے آئے ہیں۔

صلاح الدین عادل کے اسلوب بیان میں دیگر زبانوں کی لفظیات کی آمیزش، لسانی اختلافات کی خلیج کو پاٹ دینے، کردار نگاری کے ذریعے اسالیب کے تجربے اور پہلو دار نثر لکھنے کے حوالے سے تجزیہ کرتے ہوئے ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کا کہنا ہے:

''شیخ صلاح الدین نے آج سے ستاون برس قبل اردو ناول کی مجمل صورت دیکھ کر مواد کی پیش کش اور ہیئت کے اُتھلے پن سے اُوبھ کر اس ناول کا آغاز کیا۔ یوں وہ اُردو دنیا کے لئے زندگی کی وسعت اور ہما ہمی کو باریک بینی سے دیکھنے، محسوس کرنے اور لفظوں میں ادا کرنے کا ایک نمونہ فراہم کرنے میں جُت گئے۔

شیخ صلاح الدین نے یہ ناول اُردو زبان میں لکھا، لیکن عجیب بات یہ دیکھنے کو ملی کہ اردو اور انگریزی زبان، جن پر انھیں کامل عبور حاصل تھا کے علاوہ انھوں نے ہندی، سنسکرت اور فارسی، نیز ان پانچ زبانوں کو ذریعۂ اظہار بنانے والے قبیلوں، فرقوں اور طبقات کے لسانی اختلافات کو رفع کرنا ضروری خیال کیا۔ یوں خوشبو کی ہجرت کے سیکڑوں منظر ناموں پر متحرک کرداروں کے باہمی مکالمے اور ناول کے بیانیہ کا تنوع توجہ طلب ہے، نیز شیخ صلاح الدین کے ہاں روسی، فرانسیسی اور انگریزی ناول کے گریٹ ماسٹرز کی طرح کی کردار نگاری اور جزئیات سے پُر ایک وسیع پینوراما دیکھنے کو ملتا ہے۔

بیسویں صدی عیسوی کے پانچویں دہے میں محمد حسن عسکری اور شیخ صلاح الدین نے اردو فکشن کی نثر دیکھ کر ایک ہی نتیجہ اخذ کیا کہ ہم اسلوبیاتی سطح پر پیچیدہ جملے کی تشکیل پر قادر نہیں۔ اس لیے کہ سلاست اور روانی پر دادد ہی کے نتیجہ میں اردو نثر میں گنجلک تجزیات اور پیچیدہ جذبات و خیالات کو سہارنے کی قوت مفقود ہو گئی۔ ''اگر''، ''اور''، ''لیکن'' وغیرہ لگا کر دولخت جملوں کو باہم جوڑتے چلے جانے سے بڑا جملہ کہاں تشکیل پاتا ہے، جب تک کہ جملے کی نشوونما اندر سے نہ ہو۔ لہٰذا اس جوکھم سے نبرد آزما ہونے اور اردو کے نثر نگاروں کے لیے ایک رول ماڈل پیش کرنے کی دھن میں شیخ صلاح الدین نے اردو کو لشکری زبان کے طور پر لے کر یہ انوکھا اسلوب تراشا۔'' (۱۲۳)

بلاشبہ اسالیب بیان کے جس قدر تجربے اس ناول میں دیکھنے کو ملتے ہیں، اردو میں تحریر کردہ کسی اور ناول میں دکھائی نہیں دیتے۔

انیس اشفاق ۲۰۱۴ء : ناول دکھیارے، خواب سراب اور پری ناز اور پرندے کا تہذیبی، تحقیقی بیانیہ، نیز علامتی، تجریدی، جادوئی حقیقت نگاری پر مبنی اسلوب

انیس اشفاق کا ناول : دکھیارے (۲۰۱۴ء) لکھنؤ کے تہذیبی، معاشرتی زوال اور لکھنؤ کے ان لوگوں کا نوحہ ہے جو ۱۹۴۷ء کے بٹوارے کے بعد اپنی جائیدادوں سے محروم ہو جانے کے بعد غربت و افلاس کی زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ یوں یہ ناول لکھنؤ کا شہر آشوب ہے، جسے ایک لکھنوی ہی لکھ سکتا تھا۔ اسی لیے زاہدہ حنا لکھتی ہیں:

''یہ اس لکھنؤ کا قصہ ہے جس نے زوال کا زہر پی لیا اور اب اس کی نبضیں چھوٹ رہی ہیں۔

دکھیاری کہنے کو ایک مختصر سا قصہ ہے لیکن کتنے ہی پیچیدہ سوال اٹھاتا ہے۔ وہ سوال جو ہماری تاریخ، تحریک آزادی اور

آزادی موہوم کے معاملات سے جُڑے ہوئے ہیں۔ اس شہر آشوب کو لکھ کر انیس اشفاق نے ہمیں بٹوارے کے بعد ہندوستان میں آویزشوں کا ایک نیا رُخ دکھایا ہے۔،،(۱۲۴)

ناول کا سادہ بیانیہ واحد متکلم راوی کے ذریعے تشکیل دیا گیا ہے، جو خود ناول کا بھی ایک اہم کردار ہے۔ ناول کا مرکزی کردار جس کے گرد پلاٹ تشکیل دیا گیا وہ راوی کا بڑا بھائی ہے ۔جس کے دماغ میں بچپن سے ہی خلل تھا اور وہ اپنی ماں کے انتقال کے بعد جنون کی کیفیت میں لکھنؤ کے اندر یہاں وہاں بھٹکتا پھرتا ہے۔ ناول کے کردار بہت سے ہیں لیکن یہ کرداروں کا جنگل ہرگز نہیں کہ قاری بھٹک جائے۔ ناول کا آغاز اس جملے سے ہوتا ہے ''بہت دنوں بعد مجھے ماں کی یاد آئی''۔ اس جملے میں 'یاد' کے لفظ سے ہی پتا چل جاتا ہے کہ راوی گزشتہ زمانے کا کوئی واقعہ بیان کرے گا۔ اس کے ساتھ ہی بھائی کی موت کا بیان ہے:

''بھائی کی موت بڑی اذیت میں ہوئی تھی ۔جس وقت ان کا دم نکل رہا تھا میں ان کے پاس تھا۔''

'ماں کی یاد' اور 'بھائی کے انتقال پر تحریر کیا گیا رقعہ، ناول کے بیانیہ میں ماضی کے بیان کی راہ ہموار کرتے ہیں اور راوی 'ماں کی یادوں' کا سرا پکڑ کر قاری کو براہ راست ماضی میں لے آتا ہے۔

مرکزی کردار کے تعارف کے بعد ناول نگار قاری کو آہستہ آہستہ کچھ واقعات کی طرف لاتا ہے۔ واحد متکلم راوی اپنی ماں سے مکان چھن جانے کے بعد مفت کے ٹھکانوں پر زندگی گزارنے کا ذکر کرتے ہوئے یہ بتاتا ہے کہ اسی دوران ماں کا انتقال ہو جاتا ہے۔ ماں کے انتقال کے بعد مرکزی کردار کی ذہنی حالت خراب ہو جانے اور شہر میں بھٹکنے کا بیان ہے۔

ذہنی طور پر معذور بھائی کے ادھر ادھر بھٹکنے کے بیان میں راوی ان جگہوں کا تعین بھی کرتا جاتا ہے جن کا ذکر ناول میں آنے والا ہے۔ ان میں مسجد، درگاہ، امام باڑے اور گرجا گھر ہیں۔ ناول کی ابتدا ہی میں ناول نگار سادہ بیانیہ میں واقعات کے تعین کے ساتھ ساتھ زمان کا بھی تعین کرتا ہے۔ آگے چل کر زمان کا تعین مزید واضح ہو جاتا ہے اور قاری کو ماضی کی جھلک دیکھنے کو ملتی ہے:

''وہ کبھی کسی مسجد میں پڑ رہتے، کبھی کسی درگاہ میں رہنے لگتے، کبھی کسی امام باڑے میں اور کبھی کسی گرجا گھر کو اپنا مسکن بنا لیتے۔،،(۱۲۵)

لیکن یہ تاریخ نہیں ۔مسجد، درگاہ اور امام باڑے لکھنؤ کی تہذیبی نشانیاں ہیں اور گرجا گھر، عہد انگلشیہ سے متعلق ہے۔ بقول ڈاکٹر شمیم حنفی:

''ناول تاریخ کا نہیں بلکہ لوکاچ کی وضع کردہ اصطلاح میں تاریخی شعور (یا وژن) کا سفیر اور تاریخ کو وقف کی ہوئی انسانی تخلیق ہے۔ اسی لیے آج قدیم رزمیوں کی روایت اور ورثے کو اگر کسی ادبی صنف نے سنبھال رکھا ہے تو وہ ناول ہے۔،،(۱۲۶)

انیس اشفاق نے اس منظر نامے کو رقم کرنے کے لیے کس نوع کا اسلوب تراشا، اس حوالے سے بات کرتے ہوئے شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں:

''آہستہ روآہنگ، تھوڑی سی پراسراریت، گذشتہ اور اکثر کھوئی ہوئی باتوں کی یاد اور تلاش۔ ناول پر یہ چیزیں چھائی ہوئی ہیں : بیماری، بیمارداری، موت اور گھروں سے بے دخلی، گذشتگاں کا انتظار۔ اور یہ سب اس خوبی سے پلاٹ میں جذب ہیں کہ احساس نہیں ہوتا کہ قصہ ہمیں کہاں لے جارہا ہے۔''(۱۲۷)

انیس اشفاق کے اسلوب میں جس 'پراسراریت' کا ذکر شمس الرحمن فاروقی نے کیا ہے، وہ ایک پرانے خط سے پیدا ہوئی جو ذہنی طور پر معذور مرکزی کردار نے راوی کے لیے نام لکھا تھا، وہ خط دو چیزیں سامنے لاتا ہے۔ ایک یہ کہ مرکزی کردار کی دیوانگی بڑھ گئی اور دوسرا یہ کہ 'بڑا امام باڑہ' جو لکھنؤ کی تہذیبی نشانیوں میں سے ہے، خستہ حال ہو گیا۔ خط میں فراہم کی گئی دو اطلاعات کے ذریعے راوی آئندہ بیانیے کی راہ ہموار کرنے کے بعد ناول کے قاری کو ان تہذیبی نشانیوں کی جانب متوجہ کرتا ہے جو، اب رفتہ رفتہ معدوم ہو جانے کے قریب ہیں۔ اس کے بعد راوی مرکزی کردار کی تلاش میں نکلتا ہے۔ اس دوران جن لوگوں سے اس کی ملاقات ہوتی ہے، اور جن مقامات پر جاتا ہے اُن کی موجودہ صورت حال کا بیان ہے۔ مثال کے طور پر لکھنؤ کے شیش محل کا منظر دیکھیے:

(i) ''جب میں محل کے اصل حصے میں داخل ہوا تو وہاں کا نقشہ ہی بدلا ہوا تھا۔ شاہی زمانے کی عمارتوں کی جگہ اب ہر طرف نئی طرز کے پکے مکان دکھائی دے رہے تھے۔ اصل محل کا بس ایک آدھ حصہ باقی رہ گیا تھا جسے دیکھ کر یہ اندازہ کیا جا سکتا تھا کہ بقیہ محل کا حصہ کس طرح کا رہا ہوگا۔''(۱۲۸)

(ii) ''محل کے اندر اور باہر سب زمینیں بک چکی ہیں۔'' پھر غصے سے بولے : ''حد تو یہ ہے کہ محل کے دروازے کا بھی سودا ہو گیا۔''(۱۲۹)

اس کے بعد سادہ بیانیے میں امام باڑے کا بیان ہے جہاں اس وقت مرکزی کردار مقیم ہے۔ امام باڑے کی خستہ حالی کا بیان کرتے ہوئے راوی یہ بتاتا ہے کہ امام باڑے کی صحنچیوں میں بہت سے لوگ آباد ہیں لیکن یہ کون لوگ ہیں، کہاں سے آئے؟ اس کا کوئی ذکر نہیں۔ اس لیے کہ قاری کا تجسس برقرار رہے۔ راوی اور مرکزی کردار کے درمیان گفتگو سے پتا چلتا ہے کہ لکھنؤ میں امام باڑے بھی کئی طرح کے ہیں۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''اماں یہ میاں الماس بھی خوب تھے۔''

''ایسا کیوں کہہ رہے ہیں۔''

''کہیں سے شاہی امام باڑہ لگتا ہے یہ؟ آصف الدولہ کے کہنے پر بنوایا تھا۔'' ۔ پھر میرا ہاتھ پکڑ کر صحنچی سے باہر نکلے اور امام باڑے کے گنبدوں، محرابوں اور ستونوں کو دکھاتے ہوئے بولے۔ ''کسی چھوٹے موٹے رئیس کا امام باڑہ معلوم ہوتا ہے۔''(۱۳۰)

یہ وضاحت بڑے بھائی نے کی۔ ناول کا راوی کم عمر ہے۔ عمارتوں سے متعلق زیادہ نہیں جانتا۔ اسی لیے تو امام باڑوں کی بناوٹ اور ان کی خستہ حالی کا بیان بڑے بھائی کی زبانی کرایا ہے۔ بڑا بھائی صحیح الدماغ تو نہیں لیکن یادداشت قائم ہے۔ بڑے بھائی (مرکزی کردار) کے گھر چلنے سے منع کر دینے کے بعد راوی اپنے ٹھکانے کی جانب واپس ہوتا ہے۔ اس

دورانیے کوانیس اشفاق نے سادہ بیانیے میں خستہ حال، منہدم ہوتی ہوئی اس حویلی کے ذکر سے پُر کیا ہے جس میں کسی زمانے میں 'اختری بیگم' رہا کرتی تھیں۔ اسی طرح ناول میں ایک جگہ نیند کے دورانیے کو خواب کے ذریعے گھر کی رُوداد بیان کرنے میں استعمال کیا گیا ہے۔ راوی ایک دفعہ جب بھائی کو گھر لے کر آتا ہے تو وہ سوتے وقت اپنی ماں کو یاد کرتے ہوئے اپنے گھر (جو قرقی میں چھن گیا) اور وہاں کے رہنے والوں کا سرسری ذکر کرتا ہے۔ قاری کی دلچسپی بڑھی تو ضروری ہو گیا کہ راوی اپنے گھر کا نقشہ بیان کرنے کے ساتھ وہاں رہنے والوں کی بھی تفصیلات بیان کرے۔ یہ تمام باتیں گفتگو کے دوران ظاہر ہوتی ہیں۔ یوں ناول نگار نے ''خواب سراب'' میں خواب کے ذریعے پوری تفصیلات بھی بیان کیں اور نیند کے دورانیے ہی میں اپنے بیانیہ کی تعمیر بھی کر لی۔

ناول کا دوسرا اہم کردار آغا سودائی ہے۔ آغا سودائی لکھنؤ کے ان رئیسوں کا نمائندہ ہے جن کے پاس ایک زمانے میں بے شمار جائدادیں تھیں لیکن آزادی کے بعد حالات ایسے تبدیل ہوئے کہ سب کچھ ختم ہو گیا :

''نواب آغا بڑے وثیقہ دار تھے، بہت سی جائدادوں کے مالک۔'' وہ بولا ''وثیقہ اور جائداد بیچ بیچ کر کھاتے رہے جب کچھ نہیں رہا تو پاگل ہو گئے۔ تب سے آغا سودائی کے نام سے مشہور ہیں۔''(۱۳۱)

پچاس سال سے آغا سودائی کمپنی باغ (جو راوی کے بچپن میں کھیل کا میدان ہوا کرتا تھا) کے ایک درخت کے نیچے مفلوک الحالی میں زندگی گزار رہے تھے اور ایسے نہ جانے کتنے لوگ تھے جو لکھنؤ کی سڑکوں پر دیوانوں کی طرح گھومتے تھے۔ ایسے میں واحد متکلم راوی کہتا ہے :

''آغا سودائی کی باتیں میرے کانوں میں گونجتی رہیں۔ لکھنؤ کی سڑکوں پر میں نے بہت سے خستہ حالوں کو دیوانوں کی طرح گھومتے دیکھا تھا اور سب کے بارے میں یہی سنا تھا کہ یہ پرانے رئیس ہیں لیکن آغا ان سب سے الگ تھے۔ بوریہ نشینی میں بھی ان کی رئیسانہ شان دور سے نظر آتی تھی۔''(۱۳۲)

انیس اشفاق نے واحد متکلم راوی اور آغا سودائی کی گفتگو کے ذریعے آغا سودائی کی مفلوک الحالی اور احساسِ زیاں کو سادہ بیانیہ میں لکھا ہے :

(i) ''آپ تو ادھر کشمیری محلے میں...''

''رہتا تھا کبھی۔... ان باتوں کو مت یاد دلائیں۔ پچاس برس سے انھیں درختوں کے نیچے رہ رہا ہوں پھر ڈیگر کی طرف دیکھتے ہوئے بولے ''ان کا ٹھکانا اُجڑ چکا ہے۔ پیڑ کٹ جائیں گے تو میں بھی، اگر زندہ رہا کہیں چلا جاؤں گا۔''(۱۳۳)

(ii) ''آپ نے گھر کب چھوڑا؟''

''چھوڑا نہیں، چھوٹ گیا...''

''...جب آپ کی عمر کا تھا، دن بہت اچھے تھے۔ پھر برے دن آئے۔ اور...''

''اور...؟'' میں نے پوچھا۔

''سب کچھ ہاتھ سے نکل گیا۔ وثیقہ، جائداد، گرہستی، اب یہاں پڑا ہوں۔''(۱۳۴)

(iii) ''بڑے آغا کی قبر پر جاتے ہوئے جی لرزتا ہے۔''

''کیوں؟'' میں نے پوچھا۔

''میں ان سے شرمندہ ہوں۔''

''کیوں؟''

''انھوں نے بہت کچھ چھوڑا تھا میں نے سب اڑا دیا۔۔۔'' پھر آسمان کی طرف منہ اٹھاتے ہوئے کہا: ''وہاں انھیں کوئی بتائے کہ میں اس حال میں ہوں تو انھیں بہت دکھ ہوگا۔''(۱۳۵)

اسی طرح آغا سودائی کے ہی ایک عزیز ہیں جو حویلی بک جانے کے بعد ایک کربلا امام باڑہ میں اپنے کنبہ کے ساتھ زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ ایک خاتون بدر جہاں ہیں جو اپنی بہن کے ساتھ 'خواجہ کی حویلی' میں رہتی تھیں، حویلی کے زیادہ تر حصّے پر قبضہ ہو جانے کے بعد حویلی کو سستے داموں فروخت کر کے اپنے کسی دور کے رشتہ دار کے گھر پر رہنے پر مجبور ہیں۔ ایک بیوہ اپنی نوجوان بیٹی شمامہ اور دو چھوٹے بیٹوں کے ساتھ امام باڑوں میں زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے۔ ایسے نہ جانے اور کتنے لوگ لکھنؤ میں بستے ہیں جو اپنا سب کچھ لُٹ لُٹا کر خانہ بدوشی کی زندگی گزار رہے ہیں۔ لکھنؤ کے خوش حال گھرانوں کے اجڑنے اور در بدر ہونے کے یہ واقعات سادہ بیانیہ میں رقم کیے گئے ہیں۔ لیکن ناول نگار صرف ان لوگوں کا نوحہ نہیں سنا رہا ہے جو اپنی جائدادوں سے بے دخل ہو گئے، بلکہ اس کے بیان میں لکھنؤ کی اس تہذیبی و معاشرتی زندگی کے نقوش بھی اجاگر ہوتے جاتے جن میں آج بھی پہلی سی دلکشی موجود ہے۔

لکھنؤ کے امام باڑوں میں بے کسی کی زندگی گزارنے والوں کی گفتگو، ان کے رکھ رکھاؤ اور کھانوں کا ذکر پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان سے مادی آسائشیں تو چھن گئیں لیکن ان کا سلیقہ اور طرز بود و باش بھلے دنوں کے لکھنؤ کی ہی ہے۔

ناول میں عہد گذشتہ کا لکھنؤ تو ہے لیکن ناول کے واحد متکلم راوی نے کہانی میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے اپنے دو معاشقوں کا ذکر بھی کیا ہے۔ ناول کے بنیادی تھیم میں یہ ایک بے جوڑ سا حصّہ ہے۔ ناول میں نہ ہوتا تو اچھا تھا۔ ناول کے اسی بے جوڑ حصّے کی طرف محمد سلیم الرحمن نے بھی اشارہ کیا ہے:

''دکھیارے میں جو ماحول ہے اور جو کردار پیش کیے گئے ہیں وہ مانوس اور معمولی سے لگتے ہیں۔ ناول بھی، اگر اسے بے احتیاطی سے پڑھا جائے، ڈرامے سے خالی نظر آئے گا۔ جہاں ڈرامانہ ہو، ہلچل نہ ہو، اس پر بے رنگ اور بے رس ہونے کا گمان ہو سکتا ہے۔ ذرا غور کرنے سے پتا چلتا ہے کہ بیان کا یہ پیرایہ ایک گردابی تماشا ہے جس میں کردار پھنس کر رہ گئے ہیں۔ وہ گھومتے رہتے ہیں مگر گرداب سے باہر نہیں آ سکتے۔ خود کو ناول کے آہنگ کے سپرد کرنا پڑتا ہے۔ سیدھا سادہ بیانیہ پڑھنے والے کو رکنے اور سوچنے کے مواقع کم فراہم کرتا ہے۔ آخر میں حیرانی ہوتی ہے کہ کن راستوں پر چل کر کہاں آ نکلے ہیں۔''(۱۳۶)

بنیادی قصّہ کہاں سے چلا اور خدا جانے کیوں راوی کے دو معاشقوں کی طرف مڑ گیا، لیکن انیس اشفاق منجھے ہوئے کہانی کار ہیں۔ ان کا بیانیہ دل کو چھو لیتا ہے۔ سائرہ اور شمامہ سے راوی کے الگ الگ زمانوں میں تعلقات رہے، جو جدائی پر

منتج ہوئے۔ سائرہ کی موت کا المیاتی اسلوب میں بیان ملاحظہ ہو، جس میں سائرہ کا حقیقی محرم اس کی میّت سے دور کھڑا ہے اور سائرہ کے رشتے کے محرم اس کا آخری دیدار کر رہے ہیں:

''میں سائرہ کے جنازے کے ساتھ یہاں آیا تھا اور مجھے یاد ہے، جب اسے قبر میں اتار کر محرموں کو اس کا منہ دکھایا جارہا تھا تو میں الگ جا کر کھڑا ہو گیا تھا۔ پھر کسی کے کہنے پر جسے معلوم تھا کہ سائرہ میری ماں سے پڑھتی تھی میں نے اس کا منہ دیکھا تھا اور دیکھتا رہ گیا تھا۔ اس کا چہرہ دمک رہا تھا اور اس کی آنکھوں میں جو نہ معلوم کیوں کھلی رہ گئی تھیں۔ وہی شرارت تھی جو مجھے ستانے سے پہلے ہوا کرتی تھی۔ میں دیر تک اس کا چہرہ دیکھتا رہا... سب کے چلے جانے کے بعد میں سیڑھیوں سے اٹھ کر سائرہ کی قبر تک آیا، کچھ دیر یونہی وہاں کھڑا رہا پھر جھک کر قبر پر سے تھوڑی سی مٹی اٹھائی اور اسے اپنے رومال میں باندھ کر کربلا سے باہر نکل آیا۔''(۱۳۷)

شمامہ کے دنیا سے چلے جانے کے بعد اس کی یاد زندہ ہے اور اسے انیس اشفاق نے کمال ہنرمندی سے سادہ بیانیہ اسلوب میں رقم کیا ہے:

''یہ کُرتا اسی کپڑے کا تھا جسے شمامہ کے لائے ہوئے تین ٹکڑوں میں سے میں نے پسند کیا تھا۔ میں اس کُرتے کو دیر تک دیکھتا رہا پھر اسے ایک ہینگر میں لگا کر اپنے بستر کے سامنے والی دیوار پر ٹانگ دیا۔ میرے کمرے میں جو بھی آتا ہے اس کی نظر اس کُرتے پر ضرور پڑتی ہے اور وہ اس عمدہ کڑھائی کے بارے میں ضرور پوچھتا ہے۔ مگر میں کسی کو نہیں بتاتا کہ چکن کا یہ خوبصورت کام کس کی انگلیوں کا ہنر ہے۔''(۱۳۸)

ناول نگار انیس اشفاق نے عشق کا بیان جس سادگی اور لطیف پیرائے میں کیا ہے اور دونوں عشقیہ واقعات میں جس فن کاری سے ربط قائم کیا ہے، یہ کہنے میں کوئی تامل نہ ہوگا کہ زبان کے تخلیقی استعمال اور بیان کے فن پر انہیں قدرت حاصل ہے۔

انیس اشفاق کا ناول دکھیارے سادہ بیانیہ میں گم شدہ بھائی کی تلاش سے شروع ہوتا ہے اور رفتہ رفتہ عہد گزشتہ کے لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت کے نوحے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ قدیمی مقبروں اور امام باڑوں میں پناہ گزیں لوگ اُس مٹتی ہوئی معاشرت کی آخری ہچکیاں ہیں۔

انیس اشفاق کے اسلوب کے حوالے سے ڈاکٹر خالد جاوید نے غلط نہیں لکھا کہ:

''زبان و بیان کا جو سلیقہ انیس اشفاق کے یہاں ہے وہ ہمارے یہاں آہستہ آہستہ مفقود ہوتا جارہا ہے۔ ایک فکشن لکھنے والے کی سنجیدگی، فکر اور سلیقہ، اشیا کو چھوڑنے میں اور انہیں بٹور کر الگ رکھنے کا نام ہے۔ انیس اشفاق اس رمز سے بخوبی واقف ہیں۔ ان کا ناول دکھیارے اس رمز سے بھرا ہوا ہے اور زیادہ تر مکالموں کے ذریعے کہانی کو آگے بڑھانے کی تکنیک نے اس میں یونانی المیوں کی سی شان پیدا کر دی ہے۔''(۱۳۹)

اس سے ایک ہی بات ثابت ہوتی ہے کہ بلاوجہ کی اسلوبیاتی ٹامک ٹائیاں مارنے والے اردو کے موجودہ جادوئی حقیقت نگار، اس طرز کے سُبک اور دل کو چھو لینے والے نفیس اندازِ بیان کو ترستے ہی رہ جاتے ہیں۔ یہ حزن و ملال کی ہلکی ہلکی

آنچ ان کے نصیب میں کہاں، جو ناول دکھیا رے کی پہچان ہے۔

انیس اشفاق کا دوسرا ناول :خواب سراب ۲۰۱۷ء میں سامنے آیا جس کے پہلے صفحے کی عبارت ملاحظہ ہو:

''کربلائیں، درگاہیں، مسجدیں، امام باڑے، باغ، روضے،

سیر گاہیں اور محل سرائیں

میں انھیں میں زندہ ہوں

اور

میرا نام لکھنؤ ہے''

اس صفحے کے فوراً بعد درج ذیل عبارت دیکھنے کو ملتی ہے، جو ناول :امراؤ جان ادا سے مقبس ہے:

''میں یعنی مرزا ہادی رسوا، اس ناول کے پڑھنے والوں کے سامنے لکھنؤ کی ایک سچی اور اصلی کہانی پیش کر رہا ہوں۔ یہ کہانی ایک بڑے رئیس کی حویلی سے ایک کمسن بچی کے غائب ہو جانے اور کوٹھے پر پہنچ کر ایک مشہور طوائف بن جانے کی ہے۔

صاحبو! میں اس کہانی کو ہرگز نہ لکھتا اگر اس میں حزن والم کے مرقعے موجود نہ ہوتے۔ اس کے لکھنے کا مقصود یہ بتانا ہے کہ حویلیوں اور محلوں کی تہذیب جگہیں بدل جانے کے باوجود اپنی شکل نہیں بدلتی اور اس کا مقصود یہ دکھانا ہے کہ اصالت کے قامت پر شرافت کا جامہ ہمیشہ قائم رہتا ہے۔

غدر کے بعد لکھنؤ میں جو کچھ ہوا اور جس طرح ہوا قارئین اس قصے میں پڑھیں اور عبرت حاصل کریں۔''

قصہ نویس

مرزا محمد ہادی المتخلص بہ

رسوا''(۱۴۱)

ناول خواب سراب مرزا رُسوا کے ناول :امراؤ جان ادا (۱۸۹۹ء) کی اشاعت کے پورے ایک سو آٹھ سال بعد ردِّ تشکیل کر کے اس میں کئی ایک نئے کرداروں اور واقعات کا اضافہ کرتے ہوئے مرزا رُسوا سے ملتے جلتے اسلوب میں لکھا گیا ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی لکھ دیا گیا ہے کہ ''اس ناول کے تمام واقعات و کردار فرضی ہیں۔ کسی سے ان کی مطابقت محض اتفاق ہو گی۔''

انیس اشفاق نے مرزا رُسوا کے عہد کے لکھنؤ کو از سرِ نو زندہ کرنے کے لیے رجب علی بیگ سرور، مہذب لکھنوی، نیّر مسعود، انو بھوتیواری، تاج آرا بیگم، ہادی رضا اور بادشاہ خاتون کی تحریروں سے استفادے کا اعتراف کرتے ہوئے یہ بھی تسلیم کیا ہے کہ وہ اظہر مسعود، روشن تقی اور جعفر میر عبداللہ سے مشاورت کرتے رہے۔(۱۴۲)

مرزا رُسوا کے ناول امراؤ جان ادا کی ردِّ تشکیل کے بعد چار سو باون صفحات پر مشتمل اس بازتخلیق کا آغاز ملاحظہ ہو:

(i) ''بہت پہلے جب میں بہت چھوٹا تھا امراؤ جان کا نام میں نے پہلی بار سنا تھا اور یہ بھی سنا تھا کہ امراؤ جان کا واقعہ لکھنے

کے بعد رُسوا نے بہت سے لوگوں کو بتایا تھا کہ انہوں نے وہی لکھا ہے جو دیکھا ہے۔۔۔میرے بزرگوں نے جنھوں نے اپنے بزرگوں سے سن رکھا تھا، بتایا کہ رُسوا نے اس کہانی کو الگ الگ طرح سے لکھا تھا اور انہیں الگ الگ طرح سے لکھی ہوئی کہانیوں میں سے ایک میں جس کا مسودہ رُسوا کی موت کے بہت دن بعد لوگوں کے ہاتھ لگا، امراؤ جان کے یہاں ایک اولاد کا ہونا بتایا گیا تھا۔"(۱۴۳)

(ii) "رسوا کے لکھنؤ کا وہ علاقہ جہاں چھپی ہوئی کہانی کے مطابق خانم نے اپنے کوٹھے پر دوسرے شہر سے لائی جانے والی امراؤ جان کو معمولی داموں خریدا تھا، میرے گھر سے بہت دور نہیں ہے۔اب یہاں کا نقشہ بہت بدل گیا ہے، پھر بھی ان عمارتوں کے آثار اب بھی یہاں موجود ہیں جن کا ذکر امراؤ جان کے قصے میں کیا گیا ہے۔"(۱۴۴)

(iii) "نئے مسودے کے قصے میں فیض علی کے آنے تک کہانی اسی طرح بیان کی جاتی رہی جیسی چھپی ہوئی کتاب میں موجود ہے۔اس قصے میں بیان وہاں سے بدلا جب فیض علی نے کانپور پہنچ کر امراؤ جان کو لاٹھی محال میں اتارا اور وہاں سے کچھ دور پر ایک مکان میں انہیں لے جا کر رکھا۔ نئے مسودے میں فیض علی کے غائب ہو جانے کی بات نہیں تھی۔اس میں لکھا تھا کہ امراؤ جان اس مکان میں فیض علی کے ساتھ بہت دنوں تک رہیں اور یہیں ان دونوں کی ایک چاندسی بیٹی پیدا ہوئی۔یہ پورا قصہ نئی کتاب میں اس طرح بیان کیا گیا ہے:

"تو مرزا رسوا صاحب! اس مکان میں جو کانپور میں فیض علی نے کرائے پر لیا تھا ہم وہاں بہت دن تک رہے۔سچ پوچھیے تو میں فیض علی کو اندر اندر بہت چاہنے لگی تھی اور مشکل وقت میں ان کا ساتھ چھوڑنا مجھے گوارا نہ تھا۔اس مکان میں کچھ دن رہنے کے بعد ایک روز فیض علی سہ پہر کے وقت آئے اور مجھ سے ایک مسجد میں چلنے کو کہا۔میں نے سبب پوچھا تو بولے مغرب سے پہلے پہلے تم فیض علی کے نکاح میں آ جاؤ گی۔میں کچھ نہ بولی۔مسجد میں دو مولویوں نے ہمارا نکاح پڑھایا۔"(۱۴۵)

جیسا کہ اوپر بیان ہوا، امراؤ جان ادا کے بارے میں خود مرزا محمد ہادی رسوا کہتے ہیں کہ اس ناول کے پڑھنے والوں کے سامنے لکھنؤ کی ایک سچی اور اصلی کہانی پیش کر رہا ہوں۔یہ کہانی ایک بڑے رئیس کی حویلی سے ایک کمسن بچی کے غائب ہو جانے اور کوٹھے پر پہنچ کر ایک مشہور طوائف بن جانے کی ہے۔اس کہانی کو ہرگز نہ لکھتا اگر اس میں حزن والم کے مرقعے موجود نہ ہوتے۔اس کے لکھنے کا مقصود یہ بتانا ہے کہ حویلیوں اور محلوں کی تہذیب جگہیں بدل جانے کے باوجود اپنی شکل نہیں بدلتی۔غدر کے بعد لکھنؤ میں جو کچھ ہوا اور جس طرح ہوا، قارئین اس قصے میں پڑھیں اور عبرت حاصل کریں۔

ناول کے اسی پس منظر میں انیس اشفاق کے ناول :خواب سراب کا مرکزی خیال یہ ہے کہ مرزا ہادی رسوا نے ناول امراؤ جان ادا کے ایک نہیں دو مسودے تحریر کیے۔جن میں سے ایک مسودے میں یہ لکھا تھا کہ امراؤ کسی سے شادی کر کے کوٹھا چھوڑ گئی تھی اور اس کی ایک بیٹی بھی تھی۔تاہم انھوں نے یہ مسودہ شائع نہیں کروایا۔اس لیے کہ امراؤ جان کی شادی عوام میں مقبول نہ ہوتی۔

خواب سراب کا مرکزی کردار علی حیدر اس مسودے اور امراؤ کی بیٹی کی تلاش میں سرگرداں ہے۔جب ناول کا دوسرا مسودہ ملتا ہے تو اس میں واضح طور پر لکھا ہے:

"لکھنؤ میں آ کر میں کچھ دن چوک کی پشت پر جو محلہ چوپٹیاں ہے وہاں ایک علاحدہ کمرہ کرائے پر لے کر رہی اور کسی کو کانوں کان خبر نہ ہونے دی۔ میں نہیں چاہتی تھی کہ خانم کو میرے لکھنؤ آنے کا حال معلوم ہو۔ اگر میں ان کے مکان پر اترتی تو مجھے فیض علی سے اپنے نکاح اور اپنی اولاد شمیلہ کے بارے میں بتانا پڑتا اور یہ سب سن کر خانم کو بہت افسوس ہوتا۔ میں جب لکھنؤ آئی تو یہاں کا نقشہ بدلا ہوا تھا۔

دو چار مہینے چوپٹیوں والے کمرے میں رہنے کے بعد میں چوک سے جو راستہ تحسین گنج کی طرف جاتا ہے جس کے داہنی طرف ...ملکہ جہاں کا امام باڑہ ہے اور بائیں طرف زین العابدین کا...

مرزا رسوا: "جانتا ہوں۔ جانتا ہوں زین العابدین خواجہ سرا میاں الماس کے نائب تھے۔ آگے بتائیے۔"(۱۴۶)

لیکن ناول میں یہاں تک پہنچنے میں خاصا وقت لگا، جس کی تفصیل کچھ یوں ہے کہ امراؤ جان ادا کی ردِّ تشکیل کے بعد اس ناول کا راوی علی حیدر نے اپنی والدہ ذکیہ بیگم کے انتقال کے بعد رسوا کے گمشدہ مسودے کی تلاش کو اپنا مقصدِ حیات بنا لیا ہے۔ وہ پرانی کتابیں فروخت کرنے والے سے ملتا ہے اور پھر مختلف لوگوں سے ملاقات پر اس کا گمان یقین میں بدل جاتا ہے کہ امراؤ جان کی اولاد تھی۔ وہ یا اس کی اولاد کبھی نہ کبھی ضرور مل جائے گی۔ بچپن میں اُسے اکثر ایک بوسیدہ مکان کی تاریک ڈیوڑھی میں گوری رنگت اور سبک ناک نقشے والی ادھیڑ عمر عورت ایک پان دان کے ساتھ بیٹھی نظر آتی۔ اُسی تلاش میں راوی ایک بڑی حویلی کی تنہا وارث جہاں دار بیگم کے گھر پہنچتا ہے۔ جہاں دار بیگم، مرزا ہادی رسوا کی رشتہ دار تھیں اور مرزا رسوا آخری عمر میں اسی حویلی کے ایک حصے میں رہائش پذیر تھے، جہاں ان کی بہت سی کتابیں بھی محفوظ تھیں۔ اسی کتب خانے سے بالآخر اسے مرزا ہادی رسوا کا گمشدہ مسودہ بھی مل جاتا ہے۔ اسی تلاش کے دوران اسے امراؤ کی ہم نام طوائف کی بیٹی شیبا، اور اس کی ہم پیشہ کمو اور ہینگا ملتی ہیں۔ کمو اور ہینگا کی ماں سردار جہاں سے بھی بہت سی معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ ناول کا ہمہ داں راوی علی حیدر، شیبا کی مدد سے اس گمشدہ مسودے تک پہنچ جاتا ہے۔ دراصل یہی وہ نئے کردار ہیں، جن کے ذریعے خواب سراب قلم بند کی گئی ہے۔

ناول خواب سراب میں علی حیدر اور سبیلہ کے محرم کے ایام لکھنؤ کے مختلف امام باڑوں اور کربلاؤں میں گزارنے سے لکھنؤ کی تہذیب، امام بارگاہوں کا احوال، نوحہ اور سوز خوانی، امام عزا اور سوگ منانے کی تفصیلات کا ایک خزانہ ہاتھ آتا ہے۔ جب کہ ناول کا عنوان خواب سراب بھی ایک علامت بن گیا کہ امراؤ جان ادا کی طرح یہ سب بھی حقیقت ہے یا فسانہ؟ اسی لیے نظام صدیقی لکھتے ہیں :

"انیس اشفاق کا تخلیق کردہ ناول خواب سراب مرزا محمد ہادی رسوا کے شہرۂ آفاق کلاسیکی ناول کی ردِّ تشکیل کر اس میں نئی اضافی سچائیوں، نئے کرداروں، نئے وقوعوں، نئی کیفیتوں اور نئے معانی و مفاہیم کی نئی دریافت کرتا ہے اور یہی تکثیری معنویاتی اور کیفیاتی تلاش مدام تلاش اس گراں قدر فوق متنی ناول کے تار و پود کی نت نئی تخلیق کرتی ہے اور مابعد جدید تناظر میں نئے عہد کی تخلیقیت کے نئے انوکھے اور انیلے موسموں کا پتہ دیتی ہے۔"(۱۴۷)

مطبوعہ امراؤ جان ادا (۱۸۹۹ء) سے نئے بازیافت شدہ مسودے سے موازنے کا کام شیبا انجام دیتی ہے جس کی

روشنی میں امراؤ جان کی بیٹی کی تصدیق ہوتی ہے اور پتا چلتا ہے کہ بچپن میں جو خاتون بوسیدہ مکان کی ڈیوڑھی میں بیٹھی نظر آتی تھیں، وہی امراؤ جان کی بیٹی شمیلہ تھی، لیکن اب وہ گھر چھوڑ چکی تھیں۔ تلاش، رائیگاں نہیں جاتی اور ملاقات شمیلہ اور اس کی بیٹی سبیلہ سے بھی ہو جاتی ہے۔ علی حیدر ان سے امراؤ جان کی بہت سی ایسی باتیں جو کسی کو معلوم نہیں، معلوم کر لیتا ہے۔ یہی معلوم کردہ باتیں ناول خواب سراب کی بازتخلیق کے کام آئیں۔

مرزا رسوا کے اسلوب میں خواب سراب کا وہ حصّہ بہت دردناک ہے جب امراؤ جان ادا اپنے باپ کی حویلی پہنچتی ہے۔ حویلی کے قریب پہنچ کر اس نے ڈولی کا پردہ ہٹا کر حویلی کی طرف نگاہ ڈالی تو دیکھا ہر طرف ویرانی برس رہی ہے۔ ڈیوڑھی سے دربان غائب ہیں اور اس کی چھت پر دیواروں کی اینٹیں جگہ جگہ سے باہر نکل آئی ہیں۔ یہ دیکھ کر اس نے سینے پر دوہتڑ مارا۔ مہری جو ساتھ تھی، نے سنبھالا۔ دوبارہ حویلی کی طرف نظر اٹھائی تو دیکھا ڈیوڑھی کے باہر جو املی کا گھنا درخت تھا، اس کے نیچے ایک بڑا سا کھرا پلنگ پڑا ہے جس پر ایک بہت بوڑھا شخص بیٹھا حقہ پی رہا ہے اور ایک بوڑھی عورت اس کے سامنے بیٹھی ہے۔ میں نے مہری سے اسے بلانے کو کہا۔ وہ عورت ڈولی کے قریب آئی تو میں نے اسے پہچان لیا۔ یہ ہماری کھلائی سعیدن تھی جس کی گود سے میں بڑی مشکل سے اترتی تھی۔ میں نے اس سے پوچھا بُوا یہ حویلی کس کی ہے۔ وہ بولی نواب علی نقی بہادر کی۔ یہ جو پلنگ پر بیٹھے حقہ پی رہے ہیں خود نواب صاحب ہیں۔ بیٹی کے غم میں گھل گھل کر آدھے ہو گئے ہیں۔ پوچھا کون بیٹی؟ اس پر اس نے امراؤ جان کے غائب کیے جانے کی پوری کہانی سنائی۔ پوچھا نواب صاحب کی بیگم؟ وہ بولی بی بی جس دن ہماری بی بی کو اس گوہر خان نے اس گھر سے غائب کیا اسی دن سے انھوں نے بستر پکڑ لیا۔ ہر وقت نجمو نجمو پکارا کرتیں۔ کھانا پینا سب چھوڑ دیا۔ پھر ایک دن بستر پر لگے لگے ان کی آنکھ بند ہو گئی۔ مرزا رسوا کیا بتاؤں، حویلی اور بوڑھے باپ کو اس حال میں دیکھ کر مجھ پر کیا گزری۔ دو مہینے بعد کلیجے میں پھر ہوک سی اٹھی۔ ڈولی میں مہری کو ساتھ لے کر پھر حویلی جا پہنچی۔ اب پتا چلا نواب علی نقی تو اللہ کو پیارے ہو گئے اور جنازہ اٹھنے کو ہے، لوگ جمع ہیں۔ یہ سارا بیان اسی اسلوب میں ہے، جو مرزا رسوا سے مخصوص ہے۔

ردِّ تشکیل کے بعد ناول خواب سراب کا بیانیہ راوی کے اس خیال کے نتیجہ کے طور پر تشکیل دیا گیا ہے کہ ''اپنے بڑوں کے بڑوں سے منتقل ہوتی ہوئی یہ بات جب میرے کانوں تک پہنچی اور جب میں بڑا ہوا تو میرے دل میں خیال پیدا ہوا کہ معلوم کروں کہ امراؤ جان کی اصل کہانی کیا وہی ہے جس کا مسودہ رسوا نے الگ رکھ دیا تھا۔'' راوی، امراؤ جان کی زندگی سے متعلق جاننے کی کوشش میں واقعاتی سلسلے کو آگے بڑھانے میں مرکزی کردار ادا کرتا ہے۔ جب وہ نامعلوم مسودے کی تلاش میں نکلتا ہے تو بہت سے ضمنی کردار اسے منزل مقصود تک پہنچانے میں معاون ہوتے ہیں۔ راوی داخلی اور خارجی دونوں اعتبار سے بیانیہ میں موجود ہے۔

ناول کا زمانی عرصہ چالیس سال کا ہے جس میں راوی کی عمر کا تعین کرنا آسان نہیں۔ لیکن یہ طے ہے کہ راوی کم عمر ہے۔ لیکن آگے چل کر یہ پتا نہیں چلتا کہ کتنا وقت گزر گیا اور راوی واحد متکلم کس عمر کا ہے۔ لیکن ناول نگار نے پورے ناول میں اسلوب کی سطح پر مرزا رسوا کے بیانیہ کی پیروی کی ہے۔ یہاں تک کہ خواب سراب میں مکالمے بھی اسی انداز کے دکھائی

دیتے ہیں، جوناول امراؤ جان ادا میں مرزا رسوا اور امراؤ جان کے بیچ سننے کو ملتے ہیں۔اس لیے کہ ناول امراؤ جان ادا میں خود مرزا رسوا بھی ایک اہم کردار ہیں اور خواب سراب میں راوی واحد متکلم علی حیدر بھی اسی طرح کا کردار ہے۔

نادر آغا جب راوی واحد متکلم (علی حیدر) کو بتاتا ہے کہ ناول امراؤ جان ادا کے تمام کردار اصلی تھے تو ناول خواب سراب میں امراؤ جان کی بیٹی کے زندہ مل جانے کی امید بڑھ جاتی ہے۔ یہاں سے ناول میں دلچسپی کا عنصر بڑھ جاتا ہے۔

امراؤ جان کی بیٹی کو ڈھونڈ نکالنے کی تگ و دو میں راوی کی ملاقات کئی ایسے کرداروں سے ہوتی ہے جن کا تعلق بالواسطہ ناول امراؤ جان ادا سے ہے جن میں جہاں دار بیگم اور سردار جہاں اہمیت کی حامل ہیں۔جن کے بیان کردہ واقعات کے پیش نظر راوی کو اس بات کا یقین ہو جاتا ہے کہ امراؤ جان کی بیٹی زندہ ہے۔انیس اشفاق نے ناول میں چھوٹے چھوٹے ضمنی قصّوں کے ذریعے کسی نہ کسی طور لکھنؤ کی تہذیب وثقافت، خورد ونوش، آرائش و زیبائش وفنون لطیفہ کا بیان کیا ہے جس میں طوائفوں کی حیثیت کا تعین بھی شامل ہے۔

مرزا رسوا کے ناول کی رد تشکیل کے بعد نئے تیار کردہ اس ناول میں بیانیہ امراؤ جان ادا جیسا ہی ہے لیکن قصّے میں واحد متکلم راوی ایک محقق کے طور پر سامنے آتا ہے۔اپنے بزرگوں اور جاننے والوں سے امراؤ جان کی اولاد کا ذکر بار بار سننا اور یہ پتا چلنا کہ ناول امراؤ جان ادا کا کوئی مسودہ بھی تھا جسے مرزا رسوا نے اپنے کسی صندوق میں رکھ دیا تھا تاکہ یہ بات کسی کو معلوم نہ ہو، راوی کو حقائق کا پتا لگانے اور اصل قصے تک پہنچنے کی تحریک دیتے ہیں۔دو سو پچاس صفحات کے اس ناول کے متن کو قدیم لکھنؤ کے معاشرتی احوال کی بنیاد پر تشکیل دیا گیا ہے اور خوبی کی بات یہ ہے کہ تہذیب وتمدن کا بیان راوی واحد متکلم کی شعوری کوشش کا نتیجہ نہیں معلوم ہوتا۔

خواب سراب کے موضوع، کردار نگاری اور بنیادی قضیّے سے مطابقت رکھنے والے اسلوب پر بات کرتے ہوئے ظہیر انور لکھتے ہیں:

> ''ناول میں موت بھی ایک کردار کی صورت اختیار کرتی جاتی ہے۔بیشتر مقامات پر یہ پراسرار طور پر موجود نظر آتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ موت اور زوال کی مسلسل گرفت میں ہونے کے باوجود کردار خوابوں میں ہی سہی، ملیں گے ضرور۔مختلف کرداروں کی موتیں تہذیبی انہدام کا المناک اشاریہ ہیں۔ پرانے زمانے کی پرنور مگر پیچیدہ زندگی پوری آب وتاب کے ساتھ ہمارے سامنے نمودار ہوتی ہے اور دھیرے دھیرے موت کا شکنجہ پورے عہد کو اپنی گرفت میں لیتا ہوا نظر آنے لگتا ہے۔بیانیہ میں نہایت سست روی سے ایک تبدیلی نظر آتی ہے۔ایک مثالی دنیا موجود حقیقی دنیا کے پہلو میں کہیں خواب اور کہیں سراب کی مانند دھند میں ابھرتی ڈوبتی نظر آتی ہے اور خواب کی کیفیت اور سراب کی معنویت کرداروں کے حوالے سے کھلنے لگتی ہے۔کہیں بھی احتجاج اور انقلاب کی دھمک نہیں، ایک اداسی ہے جو بے مثال ہے۔ایک طرز کا نوحہ ہے جس کی آواز پورے وجود میں اترتی جاتی ہے۔۔۔کہیں کوئی ابہام نہیں اگرچہ اشاراتی اور علامتی انداز میں پورے عہد کا المیہ رقم ہو رہا ہے۔ناول کی ملال آمیز فضا پورے ناول پر آخر تک چھائی رہتی ہے۔یوں لگتا ہے کہ ناول متحرک انسانی جذبوں کا

سفر ہے اور پڑھنے والا بھی اس کی مسافرت میں شریک ہے۔ ناول کی قرأت کے وقت ہمارے اندر کوئی شے تھرتھراتی ہے اور جذبے اور شعور کی سطح پر ہم کرداروں کی المناکیوں میں شامل ہوتے ہیں۔"(۱۴۸)

انیس اشفاق کا ناول خواب سراب پہلے سے موجود متن امراؤ جان ادا از مرزا ہادی رُسوا پر متن تیار کرنے کے باعث ایک انوکھا تجربہ ہے۔ جس میں تمام واقعات کا بیان واحد متکلم راوی کے توسط سے ہوتا ہے۔ راوی اپنی ذاتی زندگی کے تعلق سے کوئی واقعہ بیان نہیں کرتا۔ راوی محض ایک شاہد، ناظر اور مبصر ہے، جو مرزا رسوا کے ناول کے اصل مسودہ اور امراؤ جان کی بیٹی شمیلہ خانم کی تلاش میں جن مراحل سے گزرتا ہے یا جن کرداروں کے ذریعہ اسے مسودہ یا ان کی بیٹی تک رسائی حاصل ہوتی ہے ان واقعات سے ہی ناول کی ہیئت کو تشکیل دیتا ہے۔ ناول کی ہیئت میں بیانیہ طریقۂ کار کی نسبت اظہار کے مکالماتی طرز سے زیادہ استفادہ کیا گیا ہے جس میں "پوچھنے" اور "بتانے" کا عمل جا بجا موجود ہے۔ یہی موضوع کا تقاضا بھی تھا اور مرزا رسوا کی پیروی بھی۔ پھر یہ کہ واحد متکلم راوی صرف وہی کچھ بیان کر سکتا ہے جو اس نے دیکھا یا پھر سنا ہو۔ اس حوالے سے مثال دیکھیے:

"سردار جہاں بتاتی رہیں: "لکھنؤ آنے کے بعد امراؤ خانم کے کوٹھے پر نہیں گئیں بلکہ وہیں چوک میں دوسرا مکان لے کر اپنی بیٹی کے ساتھ رہنے لگیں۔"

"یہ سب آپ کو کس نے بتایا۔" میں نے سردار جہاں کو بیچ میں روک کر پوچھا۔

"پہلے سنو۔ یہ بعد میں پوچھنا۔" سردار جہاں نے یہ کہہ کر پھر بتانا شروع کیا: "امراؤ صاحب نے بیٹی کو بھی سب کچھ اسی طرح سکھایا جیسے خانم صاحب نے امراؤ صاحب کو سکھایا تھا۔ کچھ ہی دن میں ان کی بیٹی ناچ گانے میں پکی ہوگئی۔ لیکن..."

سردار جہاں کچھ کہتے کہتے رکیں۔

"لیکن؟"

"سب کچھ سکھانے کے بعد بھی امراؤ صاحب نہیں چاہتی تھیں کہ ان کی بیٹی روز روز کوٹھے پر ناچے۔"

"کیوں؟"

"دو باتیں تھیں ایک تو ناچ گانے کے سمجھنے والے لکھنؤ میں رہ نہیں گئے تھے اور دوسرے..."

"دوسرے..."(۱۴۹)

انیس اشفاق کا تیسرا ناول پری ناز اور پرندے ۲۰۱۸ء میں آیا۔ اس ناول کا انتساب طاؤس چمن کی مینا کے خالق نیّر مسعود کے نام ہے۔ ناول پری ناز اور پرندے کے آغاز میں لکھا گیا ہے: "طاؤس چمن سے پہلے بادشاہ نے ایک باغ دیانت الدولہ کی معرفت بنوایا۔ اس میں جو پھل لگوائے ان کے جیسے رنگ کہیں اور نظر نہ آئے۔"(۱۵۰)

اسی سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ ناول کس نہج پر آگے بڑھے گا اور اس کا اسلوب بھی وہی ہوگا جو نیّر مسعود کے افسانوں سے مخصوص ہے یعنی علامتی، تجریدی اور ماورائی عناصر کے ساتھ جادوئی حقیقت نگاری سے قریب تر اسلوبِ بیان۔

ناول کا آغاز خالصتاً داستانوی انداز میں کیا گیا ہے اور ابتدا میں ہی ناول کے زمان و مکاں کی طرف اشارہ کرتے

ہوئے زمانہ لکھنؤ کے معزول نواب واجد علی شاہ اختر کا ہے اور منظر نامہ عہد رفتہ کے لکھنؤ کا ملاحظہ ہو:

"زمانہ سلطان عالم واجد علی شاہ کا ہے۔ کالے خاں ولد یوسف خاں شاہی جانوروں کے داروغہ نبی بخش کے حکم سے قیصر باغ کے طاؤس چمن میں ایجادی قفس کی میناؤں کی نگہداری پر مقرر ہیں۔۔۔اپنی بیٹی کی روز روز کی ضد سے مجبور ہو کر ایک دن کالے خاں ایجادی قفس کی چالیس میناؤں میں سے ایک مینا کو نکال لاتے ہیں۔ کالے خاں کی چوری کھل جاتی ہے۔۔۔ کالے خاں کے خلاف مقدمہ قائم ہوتا ہے۔ کالے خاں اپنے کیے کی معافی کے لیے لکھنؤ کے ایک مشہور عرضی نویس منشی امیر احمد سے عرضی لکھوا کر انہیں کے ذریعے بادشاہ کے ملاحظے سے گزرواتے ہیں۔۔۔داروغہ نبی بخش درمیان میں آ کر کھیل بگاڑ دیتے ہیں۔۔۔کالے خاں کو گرفتار کر لیا جاتا ہے۔۔۔رہائی پا کر اپنے گھر آتے ہیں اور ننھی فلک آراء اتنے دن سے چھٹے ہوئے اپنے باپ کی گود میں بیٹھ کر اپنی مینا کے نئے نئے قصّے سنانے لگتی ہے۔ یہ اب تک قصّہ ہے، آگے کا قصّہ یہ ہے۔۔۔" (۱۵۱)

یوں انیس اشفاق نے نیّر مسعود کے تحریر کردہ افسانے : طاؤس چمن کی مینا کی ردِ تشکیل کے بعد اسی کہانی کے پیٹرن پر بازتخلیق کے طور پر ناول پری ناز اور پرندے لکھا ہے۔ ناول میں افسانہ : "طاؤس چمن کی مینا" کے مرکزی کردار کالے خاں کی بیوی اور بیٹی فلک آراء کو پرندوں کے پنجرے بنا کر بازار میں فروخت کرتے دکھایا گیا ہے لیکن وہ خود منظر عام پر نہیں آتیں۔

ایک نوجوان ان کے ہاتھ کا تیار کردہ پنجرہ خریدتا ہے اور اسے پنجرہ اس قدر بھاتا ہے کہ بازار کی اسی دکان سے ایک پنجرہ روزانہ خریدنے لگتا ہے۔ اسے یہ جاننے کی آرزو ہے کہ اتنے خوبصورت پنجرے بناتا کون ہے۔

اُسی دکاندار سے معلوم ہوتا ہے کہ ماں بیٹی ہیں۔ دراصل ہوا یہ کہ کالے خاں انگریز کی قید سے رہائی پا کر گھر تو پلٹا لیکن چوری کا الزام ایسا تھا کہ دنیا والوں سے پردہ کر گیا۔ بیوی اور بیٹی کو نہیں معلوم کہ کہاں گیا۔

یوں اس ناول کے لیے تشکیل متن کرتے ہوئے انیس اشفاق نے اس نوجوان کو کالے خاں تک پہنچنے کا بھی مشن سونپ دیا ہے۔ لیکن پہلے تو پنجرے بنانے والی ماں بیٹی تک پہنچنا ہے۔ نیر مسعود ہی کے اسلوب کی پیروی میں وضع کردہ اس ناول کا اسلوب ملاحظہ ہو، جس میں پُراسراریت سے پُر ماجرا ترتیب دیا گیا ہے:

(i) "وہ لڑکی ست کھنڈے کے پیچھے رہتی ہے۔" میں نے کہا۔

"ہاں۔ بہت آگے جا کر، جہاں سے نرکلوں کا جنگل شروع ہوتا ہے۔ وہاں ایک چھوٹا سا مکان ہے۔ کبھی اس میں الماس خانی اینٹیں لگی تھیں۔ اب تو سب نکل گئیں، ایک آدھ رہ گئی ہو تو رہ گئی ہو، وہیں کچھ دیواروں پر ایک چھپر ہے، اسی میں رہتی ہیں ماں بیٹی۔" (۱۵۲)

(ii) "میں وہاں ہو آیا۔"

"کہاں ہو آئے؟"

"فرنگیوں کی کوٹھی میں۔"

''وہاں کیا دیکھا؟''

''وہی، جو آپ نے بتایا تھا۔''

''دوبارہ اُدھر مت جانا۔''

''کیوں؟''

''وہ چھپی ہوئی زمینیں ہیں۔ فرنگی وہاں جتنے دن رہے، پریشان رہے۔'' بابا نے بتایا۔ ''بہت سی بیماریوں نے انھیں آ گھیرا۔

پھر...''

''پھر؟''

''وہ اس وقت وہاں سے نکلے جب ان کے صندوق وہاں آئے۔ اور کچھ تو... بتانے والے بتاتے ہیں...''

''کیا بتاتے ہیں؟''

''انہیں کوٹھیوں میں غائب ہو گئے۔'' (۱۵۳)

افسانوی ادب میں بین المتونیت *(Intertextuality)* کوئی انوکھی چیز نہیں۔ مختلف داستانوں، تمثیلی قصّوں اور لوک کہانیوں میں کردار سازی اور کہانی وضع کرنے کے حوالے سے یہ تجربے ہوتے چلے آئے ہیں لیکن اردو ناول کی سطح پر ناول پری ناز اور پرندے پہلی مثال ہے، جس میں نیّر مسعود کے ایک افسانہ : ''طاؤس چمن کی مینا'' کو متن *(text)* نمبر : ایک کے طور پر رکھ کر ناول :پری ناز اور پرندے تخلیق کیا گیا ہے، جو پہلے سے موجود متن پر ایک نیا متن تشکیل دینے، یعنی بین المتونیت *(Intertextuality)* کی پہلی مثال ہے۔

یہ طے ہے کہ مابعد جدید تھیوریز کا تعلق ثقافتی مطالعات سے رہتا ہے اور بین المتونیت میں کوئی متن خود مکتفی نہیں ہوتا اس لیے کہ اس کی جڑیں کسی نہ کسی ثقافتی مظہر سے ضرور جُڑی رہتی ہیں، جو نیا متن تشکیل دیتے وقت تازہ متن کو نئے معانی فراہم کرتی رہتی ہیں۔ لہٰذا یہ ناول کے تخلیقی عمل کے صیغے میں رقم کیا گیا ہے اور نئے وضع کردہ کرداروں کے ساتھ نیّر مسعود بھی بحیثیت ایک کردار ناول میں موجود ہیں، تا کہ واحد متکلم راوی مصنف سے ''طاؤس چمن کی مینا'' کے قصّہ سے متعلق مزید معلومات حاصل کر سکے۔

ناول میں افسانہ نگار نیّر مسعود کو بھی اس ناول کا کردار بنایا گیا کہ پہلے سے موجود متن *(text)* سے وفاداری ثابت کی جا سکے۔ یہ وفاداری تین سطح پر نبھائی جا رہی ہے :

(i) کہانی

(ii) کردار

(iii) فضا بندی

(iv) اسلوبِ بیان

یہ وفاداری نبھانے کے لیے ناول میں بطور راہ نما افسانہ نگار نیّر مسعود کا کردار شامل کرتے ہوئے انھیں ''صاحب'' کا

نام دیا گیا ہے۔ یہ بھی ایک طرح سے اوّلین متن (text) کے خالق کی اطاعت گزاری ہی ہے۔ یعنی، جو''صاحب'' فرمائیں، وہی تسلیم۔

یوں تو اس ناول کی کہانی نیّر مسعود کے افسانے کی توسیع (extension) ہے اور اُسی افسانے سے مخصوص علامتی، تجریدی اور جادوئی حقیقت نگاری کے اسلوب میں رقم کی گئی ہے لیکن اس ناول میں پُراسراریت کا عنصر نیّر مسعود ہی کے ایک اور افسانے : ''بائی کے ماتم دار'' کے کچھ ٹکڑے شامل کرنے سے پیدا ہوا ہے، جنھیں فلک آرا کی زبانی بیان کیا گیا ہے۔ فلک آرا کہتی ہیں:

(i) ''تو بیٹا اس قصّہ لکھنے والے کو ڈھونڈو۔ میری بات ختم ہوئی تو فلک آرا بولیں۔'' اس کا ایک قصّہ مری ہوئی دلہن والا کسی نے ہم کو سنایا، سن کر ہم لرز گئے۔'' پھر بولیں:

لکھنؤ میں ایسے قصّے بہت ہوئے اور وہ قصّے مشہور بھی بہت ہوئے۔ ان مکانوں میں جہاں آسیبوں کا سایہ تھا وہاں نکاح کے بعد دلہن یا دولہا میں سے کوئی ایک مر جاتا۔ رفتہ رفتہ لوگ یقین کرنے لگے۔ جو آسیب ان مکانوں میں ہے اسے زیوروں سے لدی ہوئی دلہن اور شادی کی پوشاک پہنے دولہا اچھا نہیں لگتا۔''(۱۵۴)

(ii) ''شادی کی رسمیں ادا ہونے کے بعد جیسے ہی دلہن کی رخصیت کا وقت آیا، وہ جنگلی بلیاں جنھیں گھر والوں کے بقول ایک دن پہلے کہیں بند کر دیا گیا تھا، پتہ نہیں کدھر سے نکل آئیں اور غراتی ہوئی دولہا پر جھپٹ پڑیں۔ اسی وقت دلہن نے گھونگٹ الٹ کر اور اپنا سارا زیور اتار کر اپنے بال نوچنا شروع کر دیے اور دولہا کو دھکیلتی ہوئی حویلی کے دروازے تک لے گئی اور وہیں بے دم ہو کر گر پڑی۔ دولہا سمجھا اس پر کوئی دورہ پڑا ہے، کچھ دیر میں وہ ٹھیک ہو جائے گی۔ اس نے اسی حالت میں اسے ڈولی میں بٹھا لیا۔ لیکن وہ حویلی کے دروازے پر ہی مر چکی تھی۔۔۔''(۱۵۵)

یوں اس ناول میں ایک طرح سے لکھنؤ کی عظمت رفتہ کے ساتھ خالصتاً لکھنوی بیانیہ میں مقامی سطح پر پائے جانے والے مافوق الفطرت عناصر کو بھی ایک خاص طرح کی پُراسراریت پیدا کرنے کے لیے جگہ دی گئی ہے۔

خالد جاوید ۲۰۱۴ء: ناول نعمت خانہ کا محققانہ، فلسفیانہ، استعاراتی اسلوب

خالد جاوید کا ناول نعمت خانہ (۲۰۱۴ء) محققانہ اور فلسفیانہ اسلوب میں سوال اٹھاتا ہے کہ موت کیا ہے اور دراصل زندگی ہے کیا؟ انسان جانے کب سے اس سوال کی کھوج میں مصروف رہا ہے اور اسی نتیجہ پر پہنچا ہے کہ زندگی اور موت ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔ اور ہر لمحہ زندگی ایک نئی اور پُر معنی صورت میں ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ ہمیشہ سے سائنس دان، ادیب اور مفکر زندگی کو سمجھنے سمجھانے کا نیا سانچہ دریافت کرتے آئے ہیں۔ جب کہ خالد جاوید کے ناول نعمت خانہ میں زندگی کو سمجھنے سمجھانے کے لیے اس تصور کو تشکیل دیا گیا ہے کہ انسان تمام عمر زندگی اور موت کے درمیان اپنی بقا کی جدوجہد کرتا رہتا ہے۔ بقا کے لیے ہر جان دار کو خوراک کی ضرورت ہے۔ اسے ہر تھوڑی دیر بعد بھوک لگتی ہے۔ جب تک بھوک لگتی رہے تو زندہ رہتا ہے۔ جب بھوک لگنا بند ہو جائے تو بھوک سے نمٹنے کا بندوبست باورچی خانے میں کیا جاتا ہے اور ترقی یافتہ دور کے

انسان کے گھر کا باورچی خانہ ہی خالد جاوید کے اس ناول کا مرکزہ ہے۔

'باورچی خانہ' یعنی *kitchen*۔ لیکن خالد جاوید اس ناول کا عنوان غلط رکھ بیٹھے۔ ناول کا عنوان ہے : نعمت خانہ جس کے معنی ہیں : کھانے پینے کا سامان سنبھال کر رکھنے کی ایسی الماری جو ہوادار ہو۔ جس تک مکّھی ، بلّی اور حشرات الارض کی پہنچ ممکن نہ ہو۔ لیکن اب لکڑی اور جالی سے تیار کردہ 'نعمت خانے' گھروں میں دیکھنے کو نہیں ملتے۔ پُرانے زمانے کی چیز تھی۔ افسوس ناول کے عنوان نعمت خانہ کے ساتھ جو تصور ذہن میں اُبھرتا ہے، وہ ناول میں باورچی خانے کی تفصیل پڑھ کر غارت ہوجاتا ہے۔ جنوبی پنجاب کی سرائیکی پٹی میں نعمت خانہ کو 'مکھی دان' اور کراچی میں 'ڈولی' کہا جاتا تھا۔ ریفریجریٹر کی آمد کے ساتھ 'نعمت خانہ' رفتہ رفتہ نابود ہوگیا۔

یقین مانیے اس ناول میں باورچی خانہ ہی ہے، جسے ناول نگار موصوف نے ''نعمت خانہ'' کا غلط عنوان دے دیا۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''ہاں، باورچی خانہ۔ ایک انتہائی ـــ بھیانک اور خطرناک جگہ۔ اس شیطانی نقطے کو بڑھانے اور پھیلانے میں شاید سب سے زیادہ مدد اسی باورچی خانے نام کے مقام نے کی ہے۔ یہی تو وہ جگہ تھی جہاں سے اسے مستقبل کی تمام بدشگونیوں کی علامتیں اس طرح حاصل ہوتی تھیں، جیسے سر پر بارش ہو رہی ہو۔
>
> مگر یہ ''اُس'' کی کہانی ہے جو ابھی اپنے ''میں'' سے کٹ کر یا نکل کر باہر نہیں آیا۔ مگر یہ اس ''میں'' کے صیغۂ غائب میں ایک حلفیہ بیان تو مانا ہی جا سکتا ہے۔ اور مناسب وقت آنے پر اس کا جائز استعمال ہونے کے امکان سے بھی چشم پوشی نہیں کی جا سکتی۔ ابھی ''اُس'' کی کہانی سنانا یا بات سننا ذرا مشکل ہے۔ ابھی بڑا شور برپا ہے۔ ''میں'' نے بھیانک شور شرابا اور ہنگامہ برپا کر رکھا ہے۔ ابھی رُکی ہوئی ہواؤں اور سناٹوں کی آوازوں کو کوئی نہیں سن پائے گا۔ ابھی شور ہے، بہت شور۔ (۱۵۶)

تمام ناول میں زیادہ تر کردار اور وقوعے ناول نگار کے بچپن کی یادوں سے متعلق ہیں۔ اور اُن میں باورچی خانہ نمایاں ہے:

> (i) ''ہمارے گھر میں گوبر کے اُپلوں کا رواج نہیں تھا۔ وہ نسبتاً غریب اور نچلے طبقوں میں استعمال کیے جاتے تھے۔ مگر مجھے جلتے اور سلگتے ہوئے اُپلوں پر اپنی چائے بہت پسند تھی۔ اُس چائے میں دودھ کی خوشبو بہت خالص اور ممتا سے بھری ہوئی محسوس ہوتی تھی۔
>
> میں نے ایسی چائے کئی بار پی ہے۔
>
> ہاں مگر ہمارے یہاں برادے کی انگیٹھی ضرور تھی، ہر پندرہ دن بعد ایک آدمی ٹھیلے پر برادے کی بوری رکھے ہوئے نمودار ہوتا اور بوری کو اپنی کمر پر لاد کر تقریباً دوہراتے ہوئے اسے باورچی خانے کی اندھیری کوٹھری میں لے جا کر پٹک دیتا۔'' (۱۵۷)
>
> (ii) ''چولہے سے دو ہاتھ کے فاصلے پر دائیں طرف ، دیوار پر اینٹوں کی ایک الماری تھی، جس میں روزمرہ کے برتن اور مسالے وغیرہ رکھے ہوئے تھے۔ اکثر یہاں پیاز سڑتی رہتی تھی، فرش پر ایک طرف آٹا گوندھنے کا پیتل کا تسلہ، کالے رنگ

کا بڑااور بھاری توا جو مجھے کالے سورج کی طرح دکھائی دیتا تھااور جس پر بڑی بڑی گیہوں کی چپاتیاں پکتی تھیں۔اُن دنوں چھوٹے چھوٹے پھلکوں کارواج نہ تھا بلکہ انھیں بہت حقارت کی نظروں سے دیکھا جاتا تھا۔''(۱۵۸)

(iii) ''شب برات کے دوسرے دن کی صبح تو دیکھنے کا منظر ہوتا۔گھر کا ہر شخص، ناشتے کے وقت، باورچی خانے میں آ کر پٹلیوں پر بیٹھ جاتااور رات کے باسی حلوے کو چولہے پر گرم کر کے،تام چینی کی رکابیوں میں باسی روٹی کے ساتھ کھاتا۔

میں یہ بتانا بھول گیا کہ باورچی خانے کے اندرایک طرف، اندھیری کوٹھری تھی جس میں زیادہ تراناج، غلہ،گھی، تیل وغیرہ بھرے ہوئے تھے۔ اس میں بجلی کا بلب نہیں تھا اور دن میں بھی یہاں لالٹین یا مٹی کے تیل کی ڈبیہ لے کر جانا پڑتا تھا۔''(۱۵۹)

(iv) ''باورچی خانے میں ہر طرف ایک بکھراؤاور بدنظمی کا منظر تھا۔ جبکہ دیکھا جائے تو کھانا پکانے میں مددگار اشیا یا آلات وغیرہ بہت کم تھے۔صرف توا، پُھکنی، چمٹا، پتھر کی سل، ہاون دستہ اور چند چھوٹے بڑے چمچوں یا کفگیر وغیرہ سے ہی کام چلالیا جاتا تھا۔گرم برتن کو اُٹھانے کے لیے کپڑے کااستعمال کیا جاتا تھا جسے صافی کہا جاتا۔''(۱۶۰)

نعمت خانہ کے بارے میں ایک نہایت اہم بات یہ کہ یہ ناول خود خالد جاوید ہی کے ایک افسانے ''آخری دعوت''، مطبوعہ : ''شب خون''، الہ آباد، ۲۰۰۲ کی ردِّتشکیل اور بازتخلیق ہے۔خود خالد جاوید اپنے ناول نعمت خانہ کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

''اگر آج سے بارہ سال قبل میں نے ایک کہانی 'آخری دعوت' نہ لکھی ہوتی تو شاید یہ ناول (ناول؟) بھی نہ لکھا جاتا۔''(۱۶۱)

خالد جاوید کے اس فلسفیانہ اسلوب کے حامل افسانے میں ایک معمر خاتون زندگی کے آخری سانس لے رہی ہے۔ گھر میں دومہمانوں کو مدعو کیا گیا جن کے کھانے کا اہتمام کیا جا رہا ہے۔اس افسانے کا ہمہ داں راوی، جو افسانے کا ایک کردار بھی ہے، اپنے گھر سے کھانا کھا کر آیا تھالیکن جب اسے پتا چلتا ہے کہ گھر میں موت واقع ہونے والی ہے تو اس پیٹ بھر کر کھائے ہوئے شخص کی بھوک عود کر آتی ہے۔ یہ بھوک درحقیقت زندہ رہنے کی تمنا ہے، جوموت کے ہنگامے میں جاگ اٹھتی ہے۔ایسے میں افسانے کے ہمہ داں راوی کے بارے میں سوال اٹھتا ہے کہ بھوک چمک اٹھنے کے بعد اسے احساس جرم ہوا کہ نہیں؟ اسی سوال کے اردگرد گھومتا ہوا یہ ناول نعمت خانہ ہیئت اور اسلوب بیان کے اعتبار سے ازحد پیچیدہ تحریر ہے جس میں بیان کے روایتی طریقہ کار سے انحراف برتا گیا ہے۔ناول کے بیانیہ کو ابواب کے تحت تقسیم کیا گیا ہے اور ہر باب اپنے طور پر الگ الگ اسلوب کا حامل نظر آتا ہے۔ ناول کا ہر جملہ ایک اکائی کے طور پر تشکیل دیا گیا ہے جو اپنی معنویت کو اجاگر کرنے کے لیے کسی دوسرے جملے کا محتاج نہیں اور ہر جملے سے مختلف معانی برآمد کیے جاسکتے ہیں۔ناول کا بیانیہ استعاراتی ہے، جسے ناول نگار تخیل اور فنٹیسی کی مدد سے قابل قبول بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ ناول کا واحد متکلم راوی اپنے ماضی سے متعلق منتشر خیالات واحساسات کے بیان سے ناول کا آغاز کرتا ہے اور ساتھ ہی ماورائے حقیقت اشیا اور مافوق الفطرت عناصر کا بیان شروع کر دیتا ہے۔ چار سو چالیس صفحات کے اس ناول میں اکثر جگہ واحد متکلم میں زندگی اور موت سے متعلق راوی کا

بیان مافوق العقل معلوم ہوتا ہے جو واقعہ کے بنیادی theme کی طرف مدھم اشارے کرتا ہے۔ فلسفیانہ اسلوب میں ناول کا متن کسی منطق کی بنا پر تشکیل نہیں دیا گیا اور نہ ہی واقعہ میں عمل اور ردعمل کا عنصر حاوی ہے۔ البتہ بین السطور جملوں کی معنیاتی سطح پر غور کرنے سے منطقی جواز کی ایک مبہم سی فضا دکھائی دیتی ہے جس نے بیانیہ کو اپنی گرفت میں لے رکھا ہے۔ لہٰذا واقعات میں آگے جانے اور پیچھے پلٹنے کا سلسلہ موجود ہے، جو ناول کو نہ صرف ایک مخصوص ہیئت سے ہم کنار کرتا ہے بلکہ اسلوب بیان کی سطح پر بھی نیا دکھائی دیتا ہے۔

اس ناول کے ہر باب کا آغاز عجیب وغریب اشکال سے ہوتا ہے، جن کے بارے میں خالد جاوید، ناول کے پیش لفظ میں 'پس نوشت' کے طور پر لکھتے ہیں:

''اس کتاب کے ابواب میں جو اشکال یا علامتیں نظر آ رہی ہیں وہ سب قدیم تہذیبوں اور مختلف مذاہب سے تعلق رکھتی ہیں اور 'ریمنڈ بک لینڈ' کی کتاب 'Magical and Spiritual Symbolism' سے مستعار لی گئی ہیں۔ ان اشکال اور کتاب کی ابتدا میں درج تمام مقولوں نیز اشعار اور نظم کے ٹکڑوں کا متن سے کوئی گہرا تعلق تو نہیں ہے مگر اسے شوق فضول بھی نہ سمجھا جائے۔''(۱۶۲)

جہاں تک ناول میں برتی گئی عجیب وغریب اشکال کا تعلق ہے تو شکم کی بھوک کے علاوہ انواع واقسام کی بھوک ان اشکال کی صورت ظاہر کی گئی ہے۔ نیز اس انواع واقسام کی بھوک سے متعلق قدیم تہذیبی ادوار اور مذاہب عالم سے افکار چن کر کسی نہ کسی صورت اس ناول کے مختلف ابواب میں بکھیر دیئے گئے ہیں۔ لیکن ان کی صحیح اور کامل تفہیم کے لیے ہر قاری ریمنڈ بک لینڈ کی کتاب 'Magical and Spiritual Symbolism' سے مدد کیسے لے گا؟ یہ ناول نگار نے نہیں سوچا۔

خالد جاوید نے اس ناول کے پیش لفظ میں ناول نگاری کے فن سے متعلق بھی عجیب وغریب نظریات پیش کیے ہیں۔ انھی تصورات کے تحت خالد جاوید کے تصور اسلوب کو بھی سمجھنے کی کوشش کی جا سکتی ہے:

(i) ''میں ہی نہیں، دنیا کا ہر شخص ایک فکشن نگار ہو سکتا ہے، اگر اسے لکھنا آتا ہو۔ ہر شخص کے ذہن میں ہمہ وقت ایک ناول، ایک افسانہ یا ایک کہانی چلتی ہی رہتی ہے۔ ہر شخص کے ذہن کی قواعد کی تعمیر فکشن کے ذریعے ہی ہوتی ہے۔ فکشن بے ہیئت صداقت اور اشیا کو شکل عطا کرتا ہے۔''(۱۶۳)

(ii) ''ہمیں یہ قبول کرنے میں کوئی عار نہیں ہونا چاہیے کہ فکشن ذہن انسانی کی ایک بے حد عمومی اور فطری خصوصیت ہے۔ اس لیے ہر شخص یہ دعویٰ کر سکتا ہے کہ اس کے پاس، ایک کہانی ہے، ایک ناول ہے یا ہزاروں کہانیاں ہیں، ہزاروں ناول ہیں۔ تو بس یہی ایک جواز ہے میرے پاس...''(۱۶۴)

ناول نگار کے ان خیالات سے اتفاق کیسے کیا جائے؟ اس لیے کہ ہر شخص کا ذہن ہمہ وقت افسانہ یا ناول کی صورت فکشن کی تخلیق میں مصروف عمل نہ ہو سکتا ہے، نہ کبھی ہوا۔ ہر شخص ہزاروں کہانیوں اور ہزاروں ناولوں کا خالق ہوتا تو پانچ دس افسانے اور دو ایک ناول تو ضرور یادگار چھوڑ جاتا۔ اسی طرح ایک حیران کن بیان اور ہے، ملاحظہ ہو:

''میں ایک ادبی ناقد، ایک فلسفی اور ایک سائنس دان کو ایک ناول نگار سے برتر اور اہم سمجھتا ہوں۔ مگر یہ میرے قطعی ذاتی

نوعیت کے خیالات ہیں۔،،(۱۶۵)

خالد جاوید کا یہی معاملہ ناول نعمت خانہ کے تصورِ اسلوب کے حوالے سے سامنے آتا ہے، لکھتے ہیں:

''میرے شعور کی مٹی ''دکھ'' سے گندھی ہوئی ہے (ایسا مجھے لگتا ہے) اس لیے میں جو بھی لکھتا ہوں اسے فکشن ایسی دستکوں میں بدل دیتا ہے جو ضمیر کے ڈھول بھرے صدر دروازے پر دی جاتی ہیں۔ میرا انفرادی شعور (اجتماعی شعور کی طرف نہ میں کان دھرتا ہوں اور نہ میرا ناول یا افسانہ) مروجہ ادبی اخلاقیات اور جمالیات بلکہ شعری جمالیات کو تواتر سے صدمہ پہنچانا چاہتا ہے۔ جمالیاتی انبساط کو مدنظر رکھ کر، گذشتہ پچیس سال سے نہ میں نے کوئی سطر پڑھی اور نہ لکھی۔،،(۱۶۶)

یعنی خالد جاوید فن پارے میں 'جمالیاتی انبساط' پیدا کرنے کے حق میں نہیں۔ بے شک نہ ہوں۔ اور ان کا یہ ناول پڑھنے کے دوران بار بار اس بات کا احساس بھی ہوتا ہے کہ 'جمالیاتی انبساط' قطعاً موجود نہیں، لیکن تخلیقی عمل میں تخلیق کار کا تمام وجود، حتیٰ کہ جسم کے نیم مردہ۔، یعنی ناخن تک کیسے تخلیقی عمل کو آگے بڑھاتے ہیں؟ ناول نگار کا یہ بیان انسانی فہم وادراک سے باہر ہے۔ وہ کہتے ہیں:

''پہلے بھی کہہ چکا ہوں، اب پھر کہہ رہا ہوں کہ زبانی بیانیہ کی بات الگ ہے، مگر لکھنا اچانک اکیلے ہو جانے کا دوسرا نام ہے۔ اور میں محض اپنے دماغ کے دائیں طرف کے منطقی حصّے سے نہیں لکھتا۔ میرا شعور اکیلے ہونے کے اس تکلیف دہ عمل میں، میرے سارے جسم کو شامل کرتا ہے۔ یہاں تک کہ میرے ناخن جو مردہ خلیوں کے سوا کچھ نہیں، وہ پتھر پر خراشیں ڈالنے کے لیے خود بخود لپکنے لگتے ہیں۔،،(۱۶۷)

اگر یہ ناول وجودی حوالوں کے ساتھ لکھا گیا ہے تو سوال یہ ہے کہ نعمت خانہ میں کھنڈر پر کھڑا ہوا واحد متکلم راوی کون ہے؟ کہانی جوں جوں آگے بڑھتی ہے تو متکلم کے ماضی کا سفر شروع ہو جاتا ہے۔ پھر پتا چلتا ہے کہ کھنڈر پر کھڑا ہوا متکلم کوئی زندہ شخص نہیں بلکہ ایک شخص کا بھوت یا روح ہے ناول کے درمیان میں جب واحد متکلم اپنی بیوی انجم بانو کے ساتھ دکھایا گیا ہے تو ماضی میں 'حال' کا بیان شروع ہو جاتا ہے۔ کیوں؟ کیا مصنف روزنامچہ لکھ رہا ہے؟ جب کہ ایسا ہرگز نہیں۔ ناول کا درمیانی حصّہ 'صیغہ ماضی' کا متقاضی تھا، جبکہ اسے زمانہ حال کے صیغے میں لکھا گیا ہے۔ یہ ترسیل کی ناکامی ہے۔ اور ایسا اس ناول میں کئی مقامات پر ہوا ہے۔

ناول کے آغاز سے صفحہ اٹھاون تک تو ناول نگار حال اور ماضی کو ٹھیک تناظر میں لکھنے پر قادر دکھائی نہیں دیتا۔ اس حصّے میں صرف وہی باتیں، بہ طور معلومات قاری کے لیے اہمیت رکھتی ہیں، جو انسانی زندگی میں باورچی خانہ اور اس کے متعلقات کی ہیں۔ اشیاءِ ضروریہ کی یا انسانی بقا میں باورچی خانے کے کردار کی۔ موت اور حیات کا فلسفہ، ایک اضافی جڑاؤ کام دکھائی دیتا ہے۔ اس ابتدائی حصّے میں فکشن تو ویسے بھی برائے نام ہے۔ اس لیے اگر ناول پڑھنے کا آغاز کرنا چاہیں تو صفحہ انسٹھ سے آغاز مناسب رہے گا۔ جہاں سے صیغہ ماضی میں واحد حاضر متکلم (جو ناول کا اہم ترین کردار بھی ہے) اپنے بچپن کی یادوں کے سہارے قدم بہ قدم سادہ بیانیہ میں قاری کو ساتھ لے کر چلتا ہے۔ نیز شروع میں بتا دیتا ہے کہ ''باورچی خانہ ایک خطرناک جگہ ہے۔ ہمارا گھر حویلی نما تھا، جس میں دو دالان تھے...،،(۱۶۸)

ناول کا موضوع یہ ہے کہ بھوک اور اشتہا کا تعلق 'باورچی خانے' سے ہے۔ باورچی خانے میں ہی وہ کھانے پکتے ہیں جو ہماری زندگی کو رواں دواں رکھتے ہیں۔لیکن خالد جاوید نے ہمیں بتایا ہے کہ اس باورچی خانے میں ہی انسانی زندگی اور موت کا سارا سامان موجود ہے۔ باورچی خانہ صرف انسان کی آتشِ شکم بجھانے ہی کے کام نہیں آتا، اس کے ذریعے انسان اپنے انتقام کی آگ بھی ٹھنڈی کر سکتا ہے۔ انسان باورچی خانے کے اوزاروں کے ذریعے اور پکائے جانے والے کھانوں کے ذریعے اپنے مدمقابل کو موت کے گھاٹ بھی اتار سکتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ بچپن کی یادوں اور اپنے گھر کے اندر کے منظر نامے کے بیان کے ساتھ ہی ناول میں یہ سوال اٹھا دیا گیا ہے کہ:

''کیا کبھی اس بات پر سنجیدگی سے غور کیا گیا ہے کہ باورچی خانے کی تقریباً تمام اشیا میں، چند خاص مواقع پر ایک خطرناک ہتھیار بن جانے کے امکانات پوشیدہ ہیں۔ چاہے وہ ترکاری کاٹنے والی چھری ہو، توا ہو، چمٹا ہو، پھکنی ہو، جلتی ہوئی لکڑی ہو، چولہے میں روشن، دھڑا دھڑ جلتی ہوئی آگ ہو، مسالہ پیسنے والی سل ہو، پسی ہوئی مرچیں یا بھبکتی ہوئی بھوبل ہو یا پھر مٹی کا تیل ہی کیوں نہ ہو۔''(۱۶۹)

ناول کا انٹی ہیرو مرکزی کردار دوہرے قتل کا مرتکب ہوا اور ناول میں ہر قتل کی توجیہہ بھی پیش کر دی گئی ہے۔ اس لیے راوی واحد حاضر متکلم کے ذریعے ناول میں قتل کا پچھتاوا ختم کروا دیا گیا ہے۔ ہاں، غیر منطقی طور پر ایسا ضرور ہوا کہ پہلا قتل کر چکنے کے بعد راوی بیمار پڑ گیا۔ یہ احساسِ گناہ تھا یا کچھ اور، ناول میں اس کی وضاحت موجود نہیں۔ جبکہ دوسرے قتل کے بعد تو سرے سے کسی نوع کا پچھتاوا بھی دکھائی نہیں دیتا۔

اُوٹ پٹانگ ناولوں کو خرید کر ڈرائنگ روم میں سجانے والے کہیں گے کہ یہ دوستوئیفسکی *(Fyodor Dostoevsky)* کا زمانہ تو ہے نہیں کہ ناول جرم و سزا *(Crime and Punishment)* اور کرامازوف برادران *(Brothers Karamazov)* کی طرح قتل کے بعد قاتل کو پچھتاوا بھی ہو اور ناول نگار، قاتل کی نفسیات پر قتل کے اثرات کا مطالعہ بھی پیش کرے۔ لہٰذا اس حوالے سے بھی خالد جاوید ہو گئے برّی۔لیکن اس ناول کے پیش لفظ میں جب خالد جاوید یہ لکھتے ہیں کہ ان کی مٹی، دُکھ سے گندھی ہوئی اور اُن کے لفظ سیاہ ہیں تو لفظوں کی اُس سیاہی کی توجیہہ تو پیش کرنا پڑے گی۔ ناول سے ایک منظر نامہ ملاحظہ ہو:

''ہوا ہی وہ چشم دید گواہ تھی جس نے دیکھا کہ وہ اپنے ہی گھر میں ایک اکیلے مگر اداس کالے چور کی طرح داخل ہوا۔ گھر پتہ نہیں بن رہا تھا یا گر رہا تھا یا کھنڈر بن رہا تھا۔ یہ بھی کوئی نہیں جانتا، صرف ہوا جانتی تھی۔
اس کی اداسی اس کے پیروں سے گر گر کر زمین پر اکٹھا ہوتی جاتی تھی۔ یہ اداسی بھی کیسی تھی؟ یہ کسی بند کنویں میں جھانکنے کے بعد آسمان کی طرف اُٹھنے والی ایک افسردہ نظر کی طرح تھی اور آسمان لامتناہی طور پر بے رحم تھا۔ یہ لامتناہیت صرف خوف پیدا کر سکتی تھی۔ سارے معنی، سارے مفہوم اسی لامتناہیت میں ڈوب ڈوب جاتے تھے۔''(۱۷۰)

اسی صفحے پر اس کے فوراً بعد کی عبارت دیکھیے:

''اس وسیع تر، بھیانک منظر میں محبت سے پکائی گئی دو روٹیاں ہی تھیں جو پرچم بن کر لہرا رہی تھیں۔ مگر یہ روٹیاں اب کسی

معدے کے لیے نہ تھیں، یہ خون بن کر جسم میں دوڑنے کے لیے نہ تھیں۔ یہ فضلہ بن کر جسم سے نکل کر تاریک موریوں میں بہہ جانے کے لیے بھی نہ تھیں، یہ تو دو گواہیاں تھیں۔ روح کی گواہیاں، ریاضی کے دو شفاف ایماندار ہندسوں کی مانند ۔۔لُٹی پٹی، اُجاڑ شکل دنیا کے ماتھے پر، لافانی اور پاکیزہ بندیا کی طرح چمکتی ہوئی، چولہے کی راکھ تک ٹھنڈی ہوئی مگر یہ لافانی ہیں اور گرم ہیں۔"(۱۷۱)

پورے ناول میں بے شک ابہام اور لایعنیت ہی سہی، لیکن ناول کے کچھ حصّے متوجہ ضرور کرتے ہیں، صاف ستھرا بیانیہ اور اسلوب میں اشاریت ملاحظہ ہو:

(i) "کسی نے اس کی طرف نہیں دیکھا۔ وہاں شناسائی کی رمق تک نہ تھی۔
کسی نے نہیں دیکھا کہ سامنے لوہے کے نل کے پائپ کو پکڑے پکڑے وہ کھڑا تھا۔ اور اس کا ایک پاؤں مٹی میں دفن تھا،
کسی نے سر اُٹھا کر یہ تک نہ دیکھا کہ باورچی خانے میں ایک پتیلی خالی ہے اور سامنے تام چینی کی ایک رکابی میں سوجی کا سفید خشک حلوہ اور باسی روٹی رکھی ہے۔
وہ صرف کھا رہے تھے، چبا رہے تھے، نگل رہے تھے اور ان کی ٹھوڑی سے خون بہہ کر تام چینی کی سفید رکابی میں گر رہا تھا۔
انھوں نے ایک دوسرے کی جانب بھی نظر نہ اٹھائی۔ وہ سب ایک دوسرے کے ماں باپ، بھائی بند، عزیز دار، قرابت دار اور ایک دوسرے کو پہچانتے تک نہ تھے۔ ان میں صرف دو چیزیں مشترک تھیں۔
ایک تو روٹی اور حلوہ اور دوسری خون کی لکیر۔
کیا یہ حشر کا منظر تھا؟"(۱۷۲)

نعمت خانہ میں یوں تو دنیا جہان کے موضوعات چھیڑے گئے ہیں۔ تہذیب ہے اور انسانی رویّے ہیں۔ چلیے مان لیا کہ باورچی خانے کے تعلق سے یہ بھی زیر بحث آ گئے لیکن تاریخ اور سیاست کے کیا معنی؟ وہ اس میں بے جوڑ ٹانکے ہیں۔ اور سب سے بڑی بات یہ کہ ناول نگار کا تاریخ اور سیاست سے متعلق علم بھی واجبی سے کم ہے۔ ناول میں واحد حاضر متکلم : "گڈو" ہر موضوع پر بولتا ہے اور اسے یہ بھی نہیں معلوم کہ اندرا گاندھی کا قتل نومبر میں نہیں ۳۱ اکتوبر ۱۹۸۴ء میں بہ مقام دہلی وزیر اعظم ہاؤس کے لان میں ہوا تھا۔

یہ سوال اپنی جگہ کہ ناول کا واحد حاضر متکلم مرکزی کردار اگر دُکھی ہے تو کیا اسے اپنے متعلقین از قسم : بیوی اور بچّوں سے وہ محبت نہیں ملی، جس کا وہ طلب گار تھا؟ اور اگر زندگی کے سفر میں جو بچھڑ گئے، ان کا دکھ تھا تو ایسا بھی یکسر نہیں۔ اس لیے کہ وہ جب زندہ تھے، تب بھی واحد حاضر متکلم رنجیدہ ہی دکھائی دیا۔

وہ ایسا کیا کرب تھا، جس نے تمام نسوانی کرداروں کو 'انجم' ہی کا نام دے دیا؟ اگر ان سبھی کی واضح شناخت انجم سے مختلف نہ تھی تو کیوں نا انھیں انجم بیگم، انجم بانو، انجم بجیا یا انجم آپا کے ناموں سے موسوم کیا گیا؟ اگر ایسا ہو جاتا تو وہ ناول کے بڑے کینوس پر پہچانی تو جا سکتی تھیں۔ اس طرح اس ناول میں کئی ایک الجھنیں ہیں۔ مختلف النوع حالات میں بھی ناول نگار کے اسلوب پر ایسی مردنی چھائی ہوئی ہے، جو ہر ہر مقام پر جزئیات اور تفصیلات میں جا کر تحرک سے عاری ہو جاتا ہے۔

اسلوب کی سطح پر پورے ناول میں نہ صرف حرکت کا فقدان ہے بلکہ ناول میں تصوّرِ زماں بھی قاری کو ماضی سے حال اور حال سے ماضی میں بار بار دھکیل کر ایک خاص طرح کے ابہام کا سبب بنتا ہے۔ خالد محمود خاں کا خیال درست ہے کہ: فکشن کے اسلوب میں بنیادی کردار درج ذیل عوامل ادا کرتے ہیں : زبان (Language)، لسانیات (Linguistics)، الفاظ (Lexicons)، مُرکبات (Phrases)، گرامر (Grammar)، خیال (Idea)، ترتیب (Order)، صنف (Form)، جمالیات (Aesthetics) اور پیش کاری (Presentation)۔ انہی عوامل کا باہمی توازن نہ ہونے کے سبب فکشن ابہام کا شکار ہوتی ہے۔''(۱۷۳)

اختر رضا سلیمی ۲۰۱۵ء : ناول جاگے ہیں خواب میں اور جندر کا نفسیاتی، ثقافتی، تحقیقی اور تاریخی شعور سے متعلق بیانیہ اور جادوی حقیقت نگاری

اختر رضا سلیمی کے ناول جاگے ہیں خواب میں (۲۰۱۵ء) کو پڑھتے ہوئے یہ بات شدّت سے محسوس کی جاتی ہے کہ اس ناول کو کیوں پڑھا جا رہا ہے؟ اس لیے کہ عموماً ناول دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ، جن میں کہانی کا بنیادی قضیہ کہانی کے مرکزی تھیم کی طرف رواں ہو کر حیات آفرینی کا سفر کرتا دکھائی دیتا ہے جبکہ دوسری قسم کے ناول اپنے بنیادی تھیم کے گرد کہانی کو بنتے ہیں۔ دوسری طرز کے ناولوں میں کہانی اضافی ہوتی ہے۔ اختر سلیمی کا ناول جاگے ہیں خواب میں اسی دوسری قسم کا، مرکزی تھیم کے ارد گرد پھیلا ہوا ناول ہے۔ جس کی کہانی، اس کے تمام کردار، یہاں تک کہ ناول کا پلاٹ بھی تھیم کی پیروی کرتا دکھائی دیتا ہے لیکن ناول کے تھیم کا پھیلاؤ بہت زیادہ ہے اور موضوعات کی کثرت ہے۔ اکثر تھیم کے گرد گھومتے ہوئے ناول لایعنیت کے گرداب مین پھنس جاتے ہیں اور یہاں بھی کئی ایک مقامات پر ایسا ہوا ہے۔ خواب ناک کیفیات کو سنبھالنا خاصا مشکل کام ہوتا ہے۔ جبکہ یہ ناول زیادہ بیانیہ میں لکھا گیا ہے۔ ایک مشکل یہ بھی ہے کہ اس ناول میں کہانی جس تھیم کے گرد گھومتی ہے وہ بھی دو حصّوں میں منقسم ہے۔ ناول کا ایک حصہ واضح طور پر مرکزی کردار (زمان) کی خواب ناک کیفیات کی تحلیل نفسی (Psycho-Analysis) کی کوشش ہے، جب کہ دوسرا حصّہ زمان کے آباؤ اجداد کی نفسی کیفیات سے متعلق ہے۔ جس کا آغاز زمان کے پُرکھوں سے ہوتا ہے۔ یہ ہے زمان کا اجتماعی لاشعور۔ زمان کا حالتِ خواب میں جا کر غیر معمولی حرکات کرنا دراصل حال سے ماضی قدیم کی طرف نکل جانے کے مترادف ہے۔ فرانسیسی زبان میں نفسیات کی ایک اصطلاح ہے ''ڈی یاوو'' (Deja Vu) جس کا مطلب ہے پہلے سے دیکھی ہوئی چیز۔ یعنی منظر یا عمل دیکھتے یا کرتے ہوئے یہ خیال آنا کہ یہ منظر یا عمل اس سے پہلے بھی ہمارے تجربے میں آ چکا ہے۔ اس نوع کے اثرات ایک نسل سے دوسری نسل میں منتقل ہوتے ہیں۔ یعنی وہ تجربات کسی شخصیت میں جینیاتی طور پر شامل ہوتے ہیں۔ ناول جاگے ہیں خواب میں کا یہی مرکزی خیال/تھیم ہے۔

واضح رہے کہ علم نفسیات کی ایک شاخ 'Behavioral Genetics' میں جینیاتی طور پر ایک نسل کے آنے والی نسل پر اثرات کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اس ناول میں کسی نہ کسی حد تک یہ بھی ہے لیکن اختر رضا سلیمی کے اس ناول پر زیادہ اثر

کارل یونگ (Carl Jung) کے نظریہ اجتماعی لاشعور *(Collective Consciousness)* کا ہے۔
'Wikipedia' کے مطابق اس کے معنی درج ذیل ہیں:

> *"Collective Consciousness, collective conscience, or collective conscious is the set of shared beliefs, ideas and moral attitude which operate as a unifying force within society."*(۱۷۴)

دو دوستوں کے درمیان گفتگو میں عرفان، زمان سے کہتا ہے کہ فرائیڈ، ژونگ اور ایڈلر کا ابھی تک کوئی قابل ذکر جانشین پیدا نہیں ہوا۔ ہم یہ تو بتا سکتے ہیں کہ آئندہ صدی میں پہلا سورج گرہن کس سنہ کے کون سے دن، کتنے بجے ہوگا۔ مگر یہ نہیں جان سکتے کہ ہماری محبوبہ جسے ہم پوری طرح سمجھنے کا دعویٰ کرتے ہیں ہمارے سامنے بیٹھی کیا سوچ رہی ہے۔

اس مکالمے کے ساتھ ناول کے دو اقتباسات ملاحظہ ہوں:

(i) ''ہر خواب اپنی تعبیر آپ ہے۔ خواب کا مطلب وہی ہوتا ہے جو خواب کہتا ہے۔'' ژونگ کا یہ جملہ اس نے آج سے تین سال پہلے اس رات کی اگلی صبح پڑھا تھا، جب وہ بازار سے ایک پلے کے ساتھ گھر آیا تھا۔ اس جملے نے اس کے وجود سے قاتل کا لیبل لمحہ بھر میں اتار پھینکا تھا اور اس کی زندگی یک دم بدل سی گئی تھی۔''(۱۷۵)

(ii) ''جیسا ہوتا ہے، میں ویسا دیکھتا ہوں۔'' اس نے کتاب ایک طرف رکھتے ہوئے سوچا تھا۔ وہ ایک مرتبہ پھر ژونگ کی فرائیڈ پر برتری کا قائل ہو گیا تھا۔ اس جملے نے اسے ژونگ کی مزید کتابوں کے مطالعے پر اکسایا۔ اس نے ژونگ کی کتابوں کا مکمل سیٹ اپنے ایک دوست کے ذریعے برطانیہ سے منگوایا۔ تمام کتابیں اس اہتمام سے پڑھیں جیسے وہ باقاعدہ کسی امتحان کی تیاری کر رہا ہو۔
مخفی علوم کے بارے میں ژونگ کے نظریات نے اسے مکمل طور پر بدل کر رکھ دیا اور اس کی شخصیت میں ایک ٹھہراؤ سا آ گیا۔''(۱۷۶)

ان مکالموں سے ناول نگار کے علم نفسیات سے متعلق گہرے علم کا پتا نہیں چلتا۔ سوائے اس بات کے کہ ناول نگار کو سگمنڈ فرائیڈ *(Sigmond Freud)* کے دو شاگردوں کا علم ہے۔ لیکن سگمنڈ فرائیڈ کے تو کارل یونگ *(Carl Jung)* اور الفریڈ ایڈلر *(Alfred Adler)* کے علاوہ اسٹیکل *(Stikal)* بھی نامور شاگرد تھے، جن سے ممتاز مفتی متاثر تھے اور ممتاز مفتی نے اپنے تمام افسانے اور ناول علی پور کا ایلی کو ڈاکٹر سٹیکل کی نفسیاتی تھیوریز کے زیر اثر لکھا۔ پھر جہاں تک سگمنڈ فرائیڈ کے قابل ذکر جانشینوں کا تعلق ہے تو وہ بھی بہت سے ہیں *Karl Abraham*: ،*Nicolas Abraham*، *Theodor W. Adorno* اور *Erik Frikson* وغیرہ۔ جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ سامنے بیٹھا شخص کیا سوچ رہا ہے؟ تو اس کا علم تو نہ ڈاکٹر سگمنڈ فرائیڈ کو تھا، نہ اس کے نامور شاگردوں کو۔ یہ تو قیافہ شناسی کا معاملہ ہے اور اس میں بھی سو فیصد نتائج برآمد نہیں ہوتے۔ پھر یہ کہ سورج گرہن کا نفسیات سے کیا تعلق؟

ناول کے مرکزی کردار زمان سے ماہر نفسیات ڈاکٹر مسیح الدین صدیقی کے مکالمے بھی علم نفسیات سے متعلق گہری

بصیرت کے حامل نہیں۔مثال کے طور پر ڈاکٹر صدیقی کا یہ کہنا کہ:

''اگر یہ کچھ دن اور کومے میں رہتا تو ممکن ہے اور بھی بہت پیچھے جاتا۔شاید بابا آدم تک۔'' حیرت ہے ماہر نفسیات یہ بات کررہا ہے۔یعنی خود ماہر نفسیات بھی انسانی حیات کے ارتقا کو صرف مذہبی حوالے سے ہی سمجھا۔عرفان،زمان اور ماہر نفسیات کے مکالموں میں اسلوبیاتی سطح پر کوئی فرق دکھائی نہیں دیتا۔جبکہ اُجڈ گنوار شخص اور ماہر نفسیات کے مکالمے ہی ان کے علم کے تعین کا پیمانہ بن سکتے ہیں۔اسلوب بیان میں علمیت کا فرق ضروری تھا۔

سردار عزیز خان کے اس استفسار پر کہ کیا کسی شخص میں ڈھائی ہزار سال پرانی روح داخل ہوسکتی ہے؟ ماہر نفسیات ڈاکٹر مسیح الدین صدیقی نے جواب دیا کہ اسے میڈیکل سائنس مانتی اور تسلیم کرتی چلی آ رہی ہے۔

حیرت انگیز بات یہ ہے کہ ماہر نفسیات ڈاکٹر فاروقی،زمان کا کیس سمجھنے میں ایک پرانی تصویر سے مدد ملتی ہے جو زمان کی آبائی حویلی میں آویزاں ہے۔یہ تصویر زمان کے ایک پر کھے ظفر علی خان کی ہے جن کا مزار نور آباد میں ہے۔زمان کی شکل سردار ظفر علی خان سے مشابہت رکھتی ہے،جس سے ڈاکٹر فاروقی کو گمان ہوتا ہے کہ زمان اور سردار ظفر علی خان کی شخصیت میں بھی ضرور مماثلت ہوگی۔جب ڈاکٹر فاروقی کو پتا چلتا ہے کہ سردار ظفر علی خان پر جنون کے دورے پڑتے تھے اور وہ اسی غار پر جا کر بیٹھتے تھے،جہاں زمان بیٹھتا ہے تو وہ عزیز خان کی زبانی ظفر علی خان کی زندگی کی پوری کہانی سن کر ان کی اور زمان کی زندگی کے درمیان مماثلتیں تلاش کرنے لگتے ہیں۔ان کے ہاتھ دو اہم واقعات لگتے ہیں،ایک یہ کہ ظفر علی خان اپنے بچپن میں مکان کے نیچے دب گئے تھے اور دوسرا یہ کہ ان پر کوئی پری عاشق ہوگئی تھی تو وہ یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ یہ دونوں واقعات زمان نے کومے کے دوران خواب میں ضرور دیکھے ہوں گے،جو اس نے دیکھے ہوتے ہیں۔اس طرح زمان کو لاشعور سے شعور میں واپس لایا جاتا ہے۔ناول نگار کو نہیں معلوم کہ پاکستان میں سائیکیٹرسٹ سے علاج کروانا تو پھر آسان اور سستا ہے،ماہر نفسیات تو مریض کے ساتھ ایک نشست کے ہزاروں روپے وصول کرتا ہے۔زمان،نہ تو اتنا اہم شخص ہے نہ اتنا مالدار کہ اُس کا اس قدر طویل اور مہنگا علاج ہو سکے۔ناول نگار کو یقیناً نہیں معلوم کہ سائیکیٹرسٹ اور سائیکالوجسٹ میں کیا فرق ہے۔فی زمانہ سائیکیٹرسٹ دواؤں سے علاج کر کے مریض کو اس قابل بنا دیتا ہے کہ وہ معمول کی زندگی گزار سکے۔مہنگے ہونے کی وجہ سے پاکستان میں سائیکالوجسٹ نہ ہونے کے برابر ہیں۔پھر یہ کہ مریض (زمان) کوئی بہت اہم شخصیت ہوتا،جس پر سائیکالوجسٹ اتنی محنت کرتا۔ناول نگار اسی پر بس نہیں کرتا اور زمان کے نارمل ہوجانے کے بعد زمان کو ایک بار پھر اسے چٹان پر کھڑا دکھاتا ہے۔جب زمان کی نظر چٹان کے سلیٹ نما حصّے پر پڑتی ہے تو اسے ایک بار پھر شدید ذہنی دھچکا لگتا ہے۔وہاں کسی زبان میں کچھ لکھا ہوا ہے جسے وہ پڑھنا بھی شروع کر دیتا ہے۔حیرت ہے۔

''ساتواں فرمان مقدس...یہ فرمان مہاراجہ اشوک...کی طرف سے جاری کیا گیا...

''یہ کون سی زبان ہے اور میں اسے کیسے جانتا ہوں؟ شکر ہے اس نے یہ تو سوچا۔ (۱۷۷)

اب زمان پر ایک اور کھڑکی مستقبل کی جانب کھلتی ہے اور وہ ایک ایسا منظر دیکھتا ہے جو اس واقعہ کے کچھ دن بعد حقیقت میں رونما ہوجاتا ہے۔زمان اب مستقبل کے واقعات کو وقت سے پہلے دیکھ سکتا ہے۔وہ اپنی محبوبہ اور باپ کو جاگتی

آنکھوں سے دیکھتے اور خواب میں مرتے دیکھتا ہے اور اس خواب کے کچھ ہی دن بعد وہ دونوں سچ مچ مرجاتے ہیں۔ یہ دیکھ کر ناول میں موجود جینیاتی حوالے سے خالد فتح محمد سوال اٹھاتے ہیں:

''کیا اس خاندان کے افراد کی مافوق الفطرت طاقت ایک جینیاتی عمل ہے یا اُن کے ہاں قوت انہاک اس قدر توانا ہے کہ وہ تاریخ کے صفحات کو جب چاہیں پلٹ سکتے ہیں یا ان پر کسی آسیب کا سایہ ہے جو جب چاہے انھیں وقت اور خلا کی قید سے آزاد کروا سکتا ہے؟ اگر یہ ایک جینیاتی عمل تھا تو زمان کے باپ اور بھائی میں یہ اہلیت کیوں نہیں تھی؟''(۱۷۸)

ان واقعاتی اور اسلوبیاتی خامیوں کے باوجود ڈاکٹر ممتاز احمد خاں لکھتے ہیں:

''اس ناول کی پراسرار مگر دلچسپ دنیا کی سیر کرنا ہر قسم کے قاری کے لیے ایک نہ بھلایا جانے والا مطالعاتی تجربہ ہوگا۔ اس کا ہیرو زمان اور اس کے خاندان کی جینیاتی یادوں کا سلسلہ پڑھنے والے کو تاریخ میں دور دراز کے علاقوں اور واقعات کا نہ صرف شعور عطا کرتا ہے بلکہ زبردست حیرت میں بھی مبتلا کرتا ہے۔''(۱۷۹)

یہ پراسرار دنیا ہے کیا؟ ناول کا مرکزی کردار زمان ہے جو بالا کوٹ نزد مانسہرہ کے زلزلے میں زخمی ہو کر کومے Coma میں چلا جاتا ہے۔ کومے کے دوران میں وہ ایک طویل خواب سے دوچار ہوتا ہے۔ اسلام آباد کے ایک بڑے اسپتال کے ڈاکٹرز اسے ہوش میں لانے میں تو کامیاب ہوجاتے ہیں لیکن اسے اس خواب سے باہر لانے میں ناکام ہیں۔ یوں ہوش میں آنے کے بعد وہ اپنا ماضی بھول جاتا ہے اور کومے کے دوران دیکھا ہوا خواب اس کا ماضی بن جاتا ہے۔ زمان نے ایک ایسا خواب دیکھا تھا جو حقیقت میں بھی موجود تھا۔ اس نے دیکھا کہ وہ ایک غار کی چھت پر لیٹا خلاؤں میں گھور رہا ہے۔ یہ خواب اس نے اتنی بار دیکھا کہ اسے بھلانا اس کے بس میں نہ رہا۔ خواب میں دیکھے گئے مناظر اس ناول کا بنیادی استعارہ ہیں۔ اس خواب کو ہی ناول کے قصّے کا مرکزہ تصور کرنا چاہیے۔ جس پر پراسرار حقائق کی عمارت قائم ہے، جو ہمیں یقین سے شک اور شک سے یقین کے درمیان پنڈولم کی طرح حرکت میں رکھتی ہے۔ ناول کے زیادہ تر واقعات نورآباد میں پیش آئے جو زمان کا آبائی گاؤں ہے اور جہاں وہ قدیمی حویلی ہے جو ڈیڑھ سو سال قبل زمان کے لکڑ دادا سردار فقیر محمد نے بنوائی، جس کے لیے لکڑی گلیات کے بلند و بالا پہاڑوں سے براستہ دریائے ہرو خصوصی طور پر لائی گئی تھی۔ عمارت کی تعمیر میں استعمال ہونے والا پتھر لانے کے لیے باقاعدہ سڑک تعمیر کی گئی تھی۔ یہ سب برطانوی افسران سے تعلقات کا نتیجہ تھا۔ ایک دن وہ خواب دیکھتا ہے اور جب وہ بستی کے عقبی پہاڑ پر واقع غار کے پتھریلے چبوترے پر پہنچتا ہے تو وہاں کا منظر اس کے لیے ناقابل یقین ہوتا ہے۔ وہاں وہی چبوترا ہے جو اس نے خواب میں کئی مرتبہ دیکھا ہوتا ہے اور چبوترے پر ایک ہتھیلی کندہ ہے جو اس کی بائیں ہتھیلی سے مماثل ہے۔ یہیں سے ناول میں محیر العقول واقعات پیش آنا شروع ہوتے ہیں۔

ناول کا دوسرا باب 1831ء سے آغاز ہوتا اور بظاہر یوں لگتا ہے جیسے ناول اپنی ڈگر سے ہٹ گیا، لیکن جب قاری چوتھے باب تک پہنچتا ہے تو تلازمے ملنا شروع ہوجاتے ہیں۔ یہ باب علاقہ بالا کوٹ میں شاہ اسماعیل اور سیّد احمد بریلوی کے سکھوں کے خلاف جہاد کے پس منظر میں ہے، وہ رنجیت سنگھ کی سکھا شاہی میں اسلامی خلافت قائم کرنا چاہتے تھے۔ لیکن وہ اپنے جاں نثار ساتھیوں سمیت شہید کر دیئے گئے۔ ان کے جسم تو دریائے کنہار میں بہہ گئے البتہ سر مبارک اب بھی بالا کوٹ میں

مدفون ہیں۔

ناول میں کہیں کہیں پیری مریدی کی دنیا بھی آباد ہے،جس کے لیے متصوفانہ اسلوب دیکھنے کوملتا ہے۔مثلاً زمان کے ایک پر کھے نور خاں نے بری امام کے مزار پر دیگ چڑھائی تو بارش ہوئی اور بوائی کا سلسلہ شروع ہوا۔لیکن ناول کا اہم ترین حصّہ وہ ہے جہاں ۲۰۰۵ء کے زلزلے کو قصّے کی ایک اہم جہت بنا کر تحیر خیز انسانی تجربات کا احاطہ کیا گیا ہے۔اسی سے ملتی جلتی مصیبت نور آباد پر بارشوں کی صورت میں اترتی تھی اور اس میں ایک دودھ پیتا بچہ مکان کے ملبے تلے دب گیا تھا جسے بڑی مشکل سے باہر نکالا گیا تھا۔اس مقام پر بالا کوٹ کے زلزلے کی صورت حال اور ماضی بعید کے نور آباد کی صورت حال کو ملا دیا گیا ہے اور اس کے لیے ناول نگار نے اسلوبیاتی سطح پر شعور کی رو برتی ہے۔ڈاکٹر انور پاشا نے درست نشاندہی کی تھی کہ:

''معاصر ناولوں کی ایک نمایاں صفت یہ ہے کہ یہ عصری معاشرے کی خارجی حقیقتوں اور تجربوں کا احاطہ نہیں کرتے بلکہ خارجی تجربے کے وسیلے سے ہماری ذات کے نہاں خانے میں اتر کر ہماری خوابیدہ حس کو بیدار کرنے اور ہمارے ساکت و جدان میں تحرک پیدا کرنے کی سعی بھی کرتے ہیں۔''(۱۸۰)

بلا شبہ اس ناول میں بھی ایسا کچھ ہے اور اسی حوالے سے ڈاکٹر صدیق الرحمن قدوائی نے کہا تھا:

''ناول کا پھیلا ہوا دامن اپنے اندر جتنے جلوے سمیٹ لیتا ہے،اس کا امکان کسی اور صنف میں نہیں۔''(۱۸۱)

اس ناول میں بھی موضوعات کا تنوّع ہے، جو شعور کی رَو کی تکنیک کے ذریعے سمیٹا گیا ہے۔ڈاکٹر انور پاشا کے مطابق:

''شعور کی رَو کی اصطلاح علم نفسیات سے ماخوذ ہے۔اسے وضع کرنے اور استعمال کرنے کا سہرا امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمس کے سر جاتا ہے۔اس نے اپنی کتاب علم نفسیات میں شعور کی رو کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

Memories, thoughts and feelings exist outside the primary consciousness and that they appear to me not as a chain but as stream flow.

یعنی یادداشت، خیالات اور احساسات جو ابتدائی شعور کی باہری سطح پر موجود ہوتے ہیں، وہ مربوط ہونے کی بجائے بہتی ہوئی رو کی طرح ہوتے ہیں۔اس وضاحت سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔اوّل تو یہ کہ شعور کی رو میں ربط و تسلسل نہیں ہوتا، بلکہ یہ بے ترتیب اور غیر منظم ہوتی ہے۔دوسری بات یہ کہ اس میں ایک روانی ہوتی ہے، جو دھارے کی مانند بہتی رہتی ہے۔غرض کہ شعور کی رو اس ذہنی کیفیت سے عبارت ہے،جس میں خیالات اور احساسات کا ایک دریا موجزن رہتا ہے اور جس میں ترتیب و تنظیم کی بجائے، انتشار اور بکھراؤ کی کیفیت ہوتی ہے۔انسان کے ذہن میں خیالات و احساسات کا یہ بہاؤ مستقل بغیر کسی رکاوٹ کے جاری رہتا ہے۔''(۱۸۲)

شعور کی رَو کے استعمال میں اختر رضا سلیمی کے اسلوب میں بھی انتشار، اور ربط کا فقدان دیکھنے کو ملتا ہے لیکن اسی منتشر الخیالی کے اسلوب میں اختر رضا سلیمی نے جاگے ہیں خواب میں تاریخ کے مآخذات سے رہنمائی حاصل کر لی، بہ طور خاص سیّد احمد بریلوی اور شاہ اسماعیل شہید کی رنجیت سنگھ کے خلاف مزاحمت کے ضمن میں اور معاصر حادثات و واقعات کو بیان کرنے

کے حوالے سے بھی۔ ملاحظہ ہو:

> ''باقی ماندہ جاںنثاروں کو، جن کی تعداد اسّی کے قریب تھی، پسپائی اختیار کرتے ہی بنی۔ جاتے ہوئے انھوں نے سید احمد بریلوی کی لاش کو بھی اٹھا کر ساتھ لے جانے کی کوشش کی،لیکن جب انھوں نے دیکھا کہ سکھ فوج کا ایک دستہ ان کے بہت قریب پہنچ چکا ہے تو انھوں نے لاش کو بڑے احترام کے ساتھ دوبارہ زمین پر رکھا اور آگے بڑھنے لگے۔ یک دم نور خان کے ذہن میں کوئی خیال ابھرا۔ اس نے عبداللہ خان اور اپنے دو چار دیگر ساتھیوں کے کان میں کچھ کہا، انہوں نے اپنی بندوقیں پرے پھینکیں اور نیام سے تلواریں نکال کر واپس میدان جنگ کی طرف دوڑ لگا دی اور وہاں پہنچ کر اپنے ہی ساتھیوں کے مردہ جسموں پر پل پڑے۔ انھوں نے دو درجن کے قریب لاشوں کے سرتن سے جدا کیے اور پھر نور خان نے سید احمد بریلوی کا سرتن سے جدا کر کے ساتھ لیا اور اپنے دوسرے ساتھیوں سمیت میدان جنگ سے فرار ہو گیا۔ سکھوں نے بالا کوٹ تک ان کا پیچھا کیا،لیکن وہ ہاتھ نہ آئے۔'' (۱۸۳)

اختر رضا سلیمی واقعات کے بیان اور مکالمہ نگاری سے اپنے بیانیہ کو پُرلطف ضرور بنا دیتے ہیں۔ اس حوالے سے ناول کے اہم کردار ''گل زیب'' کی بات کے جواب میں ایک دکان دار کے بیان میں موجود تجسس کی مثال بہ طور نمونہ دیکھتے چلیے:

> ''ہاں چاچا! آفتوں میں تو ایسا ہی ہوتا ہے۔ میرے دادا جی بتاتے تھے کہ ان کے دادا طاعون میں مر گئے تھے تو خوف سے ان کی لاش کو کوئی ہاتھ ہی نہیں لگاتا تھا۔ لوگ کہتے تھے کہ طاعون سے مرے ہوئے آدمی کی لاش کو اگر کوئی ہاتھ لگائے یا غسل دے تو اسے بھی طاعون ہو جاتا ہے، آخر میرے دادا جی کے ابا جی نے ہمت کر کے اپنے باپ کو غسل دیا اور دو اور لوگوں کی مدد سے انہیں مشکل سے دفن کیا تھا۔'' (۱۸۴)

اختر رضا سلیمی کے اس ناول کا ناتمام اختتام ایک نئی کہانی کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے، جو خاصے کی چیز ہے۔ ملاحظہ ہو:

> ''ٹھیک ایک سال بعد ہزاروں سال کی دوری سے آتی روشنی کی لہروں نے دیکھا کہ ماریہ حویلی کے صحن میں بچھے پلنگ پر سوئی پڑی ہے اور اس کے پہلو میں تین ماہ کا ایک بچہ اپنی ماں کی موجودگی سے بے خبر، ستاروں بھرے آسمان میں نظریں جمائے یوں ہاتھ پاؤں مار رہا ہے جیسے ہر آن دور جاتے ستاروں کو پاس بلا رہا ہو۔ اپنے مرحوم باپ کی طرح اس کا پلکیں جھپکنے کا دورانیہ بھی حیرت انگیز حد تک طویل ہے، جب کہ اس کی بائیں ہتھیلی میں پیدائشی طور پر ایک مندمل ہو چکے زخم کا باریک سا نشان ہے۔ اتنا باریک کہ یہ ابھی تک اس کی ماں کے مشاہدے میں بھی نہیں آیا، تاہم اس بات کا امکان موجود ہے کہ دولخت چٹانی چبوترہ اس پر برابر نظر رکھے ہوئے ہو۔'' (۱۸۵)

ناول کے اختتامیہ میں زمان کی موت کا منظر شعور کی رو کی تکنیک میں رقم کیا گیا ہے۔ زمان جانے کب سے موت کو اپنے ارد گرد منڈلاتے ہوئے دیکھ رہا تھا اور جب وہ مرا تو بھی زندہ ہی رہا۔ ایسے محسوس ہوتا ہے کہ اس خاندان کے کچھ لوگ دنیا میں مرنے کے بجائے نئی زندگی پانے کے لیے آئے تھے اور چٹان کا چبوترہ ان کی زندگیوں کو اپنی نظر میں رکھے ہوئے تھا۔ کیا

چٹان کا چبوترہ ایک بدروح تھی، جسے ان کی سوچ پر مکمل اختیار تھا یا ایک ایسا وہم جسے وہ اپنی زندگیوں سے نکال نہ سکے اور وہی وہم حقیقت بن کر ان کی موت کا سبب بنا؟ لیکن ناول میں یہ سوال، سوال ہی رہتا ہے۔

اختر رضا سلیمی کا ناولٹ جندر (۲۰۱۷ء) ظاہری سطح پر مٹتی تہذیب کا نوحہ اور ٹوٹتے رشتوں کی کہانی ہے لیکن ایک سو نو صفحات کے اس ناولٹ کا موضوع فقط یہی نہیں، اس میں نو آبادیات کے اثرات کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے اور صنعتی انقلاب کے نتیجے میں پیدا ہونے والی تنہائی، فرد کا مقدر ٹھہرتی ہے۔ یہ ناولٹ ہمیں یہ بھی بتاتا ہے کہ ہر مرد اپنے اپنے دائرے میں مقید ہے، جس سے نکلنا اس کے بس میں نہیں۔ البتہ یہ دائرہ اپنے اپنے سائز کے لحاظ سے مختلف ہو سکتا ہے۔

جندر کیا ہے؟ پن چکی ہے۔ پن چکی کو پنجاب کے علاقہ پوٹھوہار میں جندر کہا جاتا ہے۔ لیکن اب جندر ختم ہو گئے۔ اس وقت علاقہ پوٹھوہار کا سب سے قدیمی اور اکلوتا جندر کلر سیّداں، کہوٹہ، راول پنڈی میں موجود ہے۔

اس ناولٹ کے مرکزی کردار ولی خان اور اس کی بیوی ہاجرہ، دونوں اپنے اپنے دائروں میں مقید ہیں۔ وہ اپنے ازدواجی تعلق کی قربانی تو دے دیتے ہیں لیکن اپنے دائروں سے نہیں نکل پاتے۔ ایک اور بات یہ کہ اس ناولٹ کا مرکزی کردار ولی خان (جندروئی) ایک لحاظ سے ابنارمل ہے۔ حالانکہ اسے والد کی طرف سے بے انتہا محبت ملی اور انھوں نے اس کا ہر لحاظ سے خیال رکھا۔ ماں اور باپ دونوں کا کردار بھرپور انداز میں نبھایا گیا لیکن اس کے باوجود ولی خاں کی شخصیت میں کوئی ایسی کمی رہ گئی، جس کے باعث ولی خاں اپنی بیوی اور بیٹے کے لیے وہ کشش محسوس نہیں کر پاتا جو اس کا باپ اپنی بیوی اور بیٹے ولی خان میں محسوس کرتا تھا۔

دوسری طرف ولی خان کا اپنے باپ کے برعکس اپنی روٹی روزی کے حصول کی خاطر ''جندر'' سے رشتہ اس قدر مضبوط ہے کہ وہ بیوی اور بیٹے کے ساتھ رہنے کے بجائے جندر پر رہنے کو ترجیح دیتا ہے۔ یہ وہ جندر ہے جسے اس کے پُرکھوں نے لگایا تھا اور جس کی سُندر آواز سے وہ پیدائش سے بھی پہلے، بلکہ جنم جنم سے آشنا تھا۔ جب اس نے ہوش سنبھالنے کے بعد یہ آواز سنی تو اسے ایسا محسوس ہوا کہ وہ اس آواز سے تو بہت پہلے سے ہی آشنا ہے۔ جندر چلنے کی آواز سے یہ آشنائی آگے چل کر ابنارمل رُخ اختیار کر لیتی ہے اور وہ اس کے بغیر زندہ رہنے اور پرسکون نیند سو جانے کا تصوّر بھی نہیں کر سکتا۔ مرکزی کردار آخر ابنارمل حد تک اس جندر کے ساتھ کیوں جڑا ہوا ہے؟ وجوہات کیا ہیں؟ اسی سوال کا جواب مرکزی کردر کے مریضانہ رویے کو سمجھنے میں معاون ہو سکتا ہے۔ اس کردار کا یہی وہ خاص رجحان اور رویہ ہے جو اسے اختر رضا سلیمی کے ناول جاگے ہیں خواب میں کے ساتھ جوڑتا ہے۔ پہلے ناول کے مرکزی کردار زمان کے ساتھ ولی خاں کی گہری مماثلت ہے اور نفسی رجحان بھی یکساں ہے۔ پہلے ناول کی مانند اس ناولٹ پر بھی اجتماعی لاشعور کے گہرے اثرات ہیں بلکہ اگر جندر کو پہلے پڑھ لیا جائے اور اس کے بعد جاگے ہیں خواب میں کو تو اس کے مرکزی کردار کو بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔ مراد یہ کہ اختر رضا سلیمی جندر لکھتے ہوئے جاگے ہیں خواب میں کے سحر سے نکل نہیں پائے جبکہ جندر جہاں بنیادی طور پر ان مٹتی اقدار کا نوحہ ہے، جنھیں پروان چڑھنے میں صدیاں لگیں، جب کہ ناول جاگے ہیں خواب میں انسان کی شناخت کے سوال کو اجتماعی لاشعور کے حوالے سے زیر بحث لاتا ہے۔ بقول ڈاکٹر ضیاء الحسن:

''اس ناول کی کہانی دیگر اردو ناولوں کی کہانی کی طرح آگے نہیں بڑھتی، بلکہ جندر کے گھومتے ہوئے پاٹ کی طرح ایک ہی جگہ گھومتی رہتی ہے۔ اس ناول کی رفتار جندر کی رفتار کے ساتھ گھٹتی بڑھتی رہتی ہے۔ جندر کی جس مرکزی خصوصیت کو اس ناول میں استعارہ بنایا گیا ہے، وہ اس کی آواز ہے۔ وہ آواز جو خالی جندر کے چلنے سے پیدا ہوتی ہے، ہوک کی طرح وجود کے رخنوں میں گھس جانے والی ہے اور اناج سے بھری جندر کی آواز سرشار کرنے والی ہے۔ دونوں آوازوں کا منبع ایک ہی ہے، یعنی جندر اور دونوں ہی آوازوں کا مسکن انسانی وجود ہے۔ ناول پڑھتے ہوئے مسلسل یہ احساس قائم رہتا ہے کہ یہ آواز وہی بازگشت ہے جو ''کن'' سے پیدا ہوئی یا سائنسی زبان میں کہیں تو بگ بینگ سے پیدا ہوئی یا بہ قول مولانا روم آواز نَے ہے، جو کسی جدائی کی شکایت کر رہی ہے۔''(۱۸۶)

اختر رضا سلیمی کے آبائی گاؤں کیکوٹ، ہری پور، ہزارہ پر مشتمل خطۂ پوٹھوہار کی ''جندرائی تہذیب'' صدیوں پرانی ہے۔ لیکن گزرتا ہوا وقت دھیرے دھیرے تمام نقش مٹاتا چلا جا رہا ہے۔ اسی حوالے سے ڈاکٹر ضیاء الحسن کہتے ہیں:

''ناول کا دھیما پن اس ملال کی وجہ سے بھی ہے جس کا سایہ پورے ناول کو اپنی لپیٹ میں لیے ہوئے ہے۔ یہ ملال جہاں ایک معدوم ہوتے ہوئے انسانی وجود کے المیے سے پیدا ہوا ہے وہاں یہ ایک پوری تہذیبی زندگی کے مٹنے سے بھی نمایاں ہوا ہے۔ یہ ناول وقت کے اس دورانیے میں ظہور پذیر ہوا ہے جہاں ایک طرف قدیم تہذیب مٹ رہی ہے اور دوسری طرف ایک صنعتی معاشرت اس کی جگہ لے رہی ہے جس نے اجتماعی زندگی کے اس تجربے کو فنا کر دیا ہے جس کی وجہ سے انفرادی زندگی ایک دوسرے میں پیوست ہونے کی وجہ سے انسانی قدروں سے لبریز تھی۔ اب زندگی اجتماعیت سے انفرادیت کا چولا بدل رہی ہے اور فرد کے باطن میں تنہائی کا وہ سراب پیدا کر رہی ہے جس نے انسان کو بنیادی جذبوں سے محروم کر دیا ہے۔''(۱۸۷)

اس ناولٹ کا ارضی منظر نامہ انتہائی مختصر ہے۔ محض جندر (پن چکی) کے گرد و پیش کا علاقہ ہی دیکھنے کو ملتا ہے، لیکن اس ناولٹ میں انسانی سائیکی کا دائرہ انتہائی وسیع ہے۔

''جندر'' میں انسانی سائیکی کی گتھیاں مرکزی کردار (جندروی) کی طویل خود کلامیوں میں سلجھائی گئی ہیں۔ جندروی کی خود کلامیاں، معروض میں ڈھل جاتی ہیں، جن سے زرعی معاشرے کے المیے بیانیہ ساخت میں سامنے آتے ہیں۔ مثال ملاحظہ ہو:

''...ہمیشہ یہی سنا ہے کہ موت آتی ہے تو انسان مرجاتا ہے۔ لیکن میرے خیال میں موت کہیں باہر سے وارد نہیں ہوتی وہ زندگی کی سرشت میں شامل ہوتی ہے۔ جونہی کسی وجود میں زندگی ترتیب پاتی ہے، موت بھی اس میں پناہ حاصل کر لیتی ہے اور زندگی کو اس وجود سے باہر دھکیلنے کا عمل شروع کر دیتی ہے۔ جس وجود کی زندگی جتنی طاقت ور ہوتی ہے، وہ اتنے ہی طویل عرصے تک وہاں دم جمائے رکھتی ہے مگر کب تک؟ آخر فتح موت ہی کی ہوتی ہے۔''(۱۸۸)

یہ خود کلامی، اس ناولٹ کا مرکزی خیال (تھیم) ہے۔ جب کہ جندروی کی خود کلامیوں کا مرکزہ قدیمی جندر (پن چکی) ہے۔ جندروی کا جینا مرنا اسی جندر سے جڑا ہوا ہے اور جندر ہے کہ رات دن اپنی مخصوص آواز کے ساتھ چلتا رہتا ہے۔

پتھر کے دو پاٹ ہیں جو آپس میں رگڑ کھاتے ہوئے اناج پیستے رہتے ہیں۔

جندر کا آغاز گزرتے ہوئے وقت میں موت کی آہٹوں سے ہوتا ہے اور یہ ناول موت کی آہٹوں پر ہی ختم ہوتا ہے۔ ناولٹ شروع ہوتا ہے تو جندروی کی زندگی کی آخری رات ہے اور رات کے آخری پہر پر ناولٹ کا اختتام ہوجاتا ہے۔ یوں یہ ناولٹ رات کے محض تین پہروں کے دورانیے پر مشتمل ہے اور اسی میں جندروی کے وجود کی پوری داستان رقم کی گئی ہے۔ جندروئی کا یہ کردار عام ہوتے ہوئے بھی عام نہیں۔ اس لیے کہ وہ اپنے وجود کے ایک انوکھی دنیا کے چھوٹے بڑے تمام حوالوں کے ساتھ قاری پر منکشف ہوتا ہے۔

یہ ناولٹ اوّل شب سے آخر شب تک کے چند گھنٹوں کے دورانیے پر مشتمل ہے۔ اس دوران میں جندروئی نے جس طرح سوچا اور محسوس کیا، ناول نگار نے بلا کم وکاست اسے ویسے ہی بیان کیا ہے جو ایک سو نو صفحات پر مشتمل ہے۔ انسانی ذہن چند گھنٹوں میں اس سے زیادہ بھی سوچ اور محسوس کرسکتا ہے جبکہ ناول نگار نے ان ایک سو نو صفحات میں صرف وہی کچھ بیان کیا ہے جو اس کردار کے وجود تک رسائی حاصل کرنے کے لیے ضروری تھا۔

ڈاکٹر ضیاء الحسن نے جندروی کے وجودی حوالے سے اس ناولٹ کو اردو کی اہم فکشن قرار دیا ہے، جو اردو ناول کی نئی بننے والی تہذیب کا نقطۂ آغاز ہے۔ ایک ایسی تہذیب، جس میں کردار کی وجودی کائنات کو مرکزیت حاصل ہوسکتی ہے۔ اس ناولٹ کے دیگر کردار واحد متکلم کردار کے وجود کی بازیافت کے لیے تخلیق کیے گئے ہیں مثلاً جندروئی کا دادا احمد خان اور ان کا بھائی محمد خاں، جو ماضی کے حوالے سے اس کے وجود کا حصّہ ہیں۔ ناول کا مرکزی کردار جندروئی سوچتا ہے کہ اس کا اس طرح مرنا اسی وقت طے ہوگیا تھا جب علاقے کا راجا اس کے پرکھوں کو یہ جگہ بہ طور انعام پیش کرنے کا اعلان کررہا تھا یا شاید قدرت کو یہی منظور تھا کہ اس واقعہ کے سو سال بعد پیدا ہونے والا، ان کا ایک پڑپوتا اس قصّے کو اس جندر کے گھومتے پاٹوں کی کوک میں، اپنی موت سے چند گھنٹے پہلے اپنے ذہن میں تازہ کرکے انھیں اس بہادری کی داد دے سکے۔ بقول ڈاکٹر ضیاء الحسن:

> ''ناول میں اس باب کی حیثیت بہادری کی داد دینے سے زیادہ ہے۔ یہ اس جینیاتی تسلسل کو بھی پیش کرتا ہے جس نے اس کے اجداد کو یہ محیر العقول کارنامہ انجام دینے کی ہمت اور طاقت دی اور انہیں باہر والوں (Outsider) سے مقامی بنا دیا۔ وہی جنون بعد میں مرکزی کردار کے وجود میں بھی موجزن نظر آتا ہے جس نے اسے جندر کی آواز سے باندھ رکھا ہے۔ یہ وہی تخلیقی جنون ہے جو اس کی ماں کو پیدائش سے قبل ہی اس کے خدوخال سے آشنا کرتا ہے، یہی جنون ماں کو نہ دیکھ سکنے کے باوجود اسے ماں کے وجود سے باخبر اور منسلک کرتا ہے۔ یہ المیہ ایسی مابعد الطبیعیاتی حقیقت ہے جو اسے اپنی موت کی خبر دیتی ہے اور آنے والے واقعات کا پتا رونما ہونے سے پہلے دیتی ہے۔ یہی تخلیقی وتخیلاتی جنوں اسے اپنی موت کا تصور کرنے کی قوت اور صلاحیت عطا کرتا ہے۔'' (۱۸۹)

جندروی وجودی حوالے سے لکھے گئے اس ناولٹ میں تخلیقی اور تخیلاتی جنوں سے پیدا کردہ ایسے کئی ایک مقامات ہیں جہاں اختر رضا سلیمی کو اسلوبیاتی سطح پر 'جادوی حقیقت نگاری' کا موقع ملا۔

> ''مجھے جندر کے پچھواڑے واقع سات قدمی زینے پر کسی کے اترنے کی آہٹ سنائی دینے لگی جو جندر کی سریلی گونج کے

ساتھ کبھی آہستہ اور کبھی تیز ہو رہی تھی۔ میں نے اپنے آنکھیں بند کر کے کان میں ان آہٹوں پر لگائے تو مجھے یوں لگا جیسے یہ
آہٹیں سات قدمی زینے پر سے نہیں، میرے دماغ کی گہرائیوں سے ابھر رہی ہیں۔ میں ابھی اتنا ہی سوچ پایا تھا کہ مجھے
اپنے شانوں پر کسی کے ہاتھ کا لمس محسوس ہوا اور میں سر کے بالوں سے لے کر پاؤں کے ناخنوں تک لرز کر رہ گیا، ''بابا آپ
اور اس وقت؟''

''بس میں تمہیں ایک اہم خبر دینے آیا تھا ـــ اپنی موت کی خبر۔''(۱۹۰)

ناولٹ میں جندروئی کے علاوہ دوسرا اہم کردار بابا جمال دین ہے جسے بے شمار کہانیاں یاد ہیں۔ وہ پرانی کہانیوں میں سے نئی کہانیاں بنانے کا فن جانتا ہے۔ وہ ہر سامع کو اس کی سمجھ کے مطابق کہانیاں سناتا ہے۔ یہ وہی کردار ہے، جس نے جندروئی کو احمد خان اور محمد خان کی طلسمی کہانی سنائی۔

بابا جمال دین بچوں کے ساتھ بچّہ اور بڑوں کے ساتھ بڑا بننے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ وہ ناولٹ کے واحد حاضر متکلم سے عمر میں ستر سال بڑا ہے اور اس کا سب سے قریبی دوست اس کے وجود سے آگاہ ہے۔ وہ بھی واحد حاضر متکلم کی طرح پیش آمد واقعات سے آگاہ ہو سکتا ہے اور زندگی کے کسی اسرار کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ واحد حاضر متکلم کو یقین ہے کہ اگر بابا جمال دین زندہ ہوتا تو اس تک پہنچنے والا پہلا انسان وہی ہوتا، کیوں کہ اسی نے اپنے مرنے کی خبر اسے ایک رویا کے ذریعے دی۔ ناول میں چند واقعات ایسے ہیں جو حقیقی لگتے نہیں، لیکن پھر بھی حقیقت ہیں۔ جندروئی کے علاوہ ناولٹ میں جندر، باپ، بابا جمال دین اور ہاجرہ ـــ یہ چار ہی کردار ہیں۔ بظاہر اس ناولٹ کا مرکزی کردار ایک عام سا جندروئی ہے، لیکن ناول نگار نے اسے کچھ ایسے زاویوں سے دیکھا کہ وہ انسانی وجود میں داخل ہونے کا دروازہ بن گیا۔

اختر رضا سلیمی نے جندروئی کے وجود کو جندر (پن چکی) کی آواز کی روشنی میں دیکھا اور بیان کیا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر ضیاء الحسن لکھتے ہیں:

''ناول نگار نے آٹھ گھنٹوں کے دوران میں اپنے کردار کے ذہن میں پیدا ہونے والی سوچوں، اس کے وجود میں اٹھنے والے جذبات واحساسات کے جوار بھاٹے سے اس کی پوری زندگی کا احاطہ کیا ہے۔ اس نے چند گھنٹوں میں ایک ستر سالہ شخص کے وجود کے ان حصوں تک ہی رسائی حاصل کی ہے جن کا تعلق اس کے وجود کے اس سوال سے ہے کہ خاتمے کے بعد کی مطلق تنہائی میں کون اس تک پہنچے گا۔ اس کے وجود سے کسی کو کوئی غرض ہے بھی کہ نہیں ہے۔ وہ منطقی طور پر اس بات کا تجزیہ کرتا ہے کہ اندریں حالات کون یہاں سے گزر سکتا ہے اور کسے اس کی خبر لینے کا خیال آ سکتا ہے۔ اگر کوئی اتنے وقت میں پہنچ گیا تو کیا ہوگا اور اگر اس سے زیادہ وقت میں پہنچے گا تو کیا صورت ہوگی۔ اسے نہ اپنی آنے والی موت کا ڈر یا دکھ ہے اور نہ اس سے کوئی غرض کہ بعد میں اس کے ساتھ کیا ہوگا۔ اس کا ایک ہی مسئلہ ہے کہ موجودہ حالات میں اس کے ساتھ کسی کا کچھ تعلق ہے بھی کہ نہیں۔''(۱۹۱)

ہوسکتا ہے کہ ناول میں چلتے ہوئے جندر کی کوک جندروئی کو اس کے لکڑ دادا احمد حسین کے زمانے سے سنائی دے رہی ہو جو جینیاتی طور پر اس کے وجود تک ماں کے پیٹ میں پرورش پانے کے زمانے میں پہنچی ہو۔ وہ آواز، جندروئی کا سکون

بھی ہے۔ یہ مسلسل ارتکاز، جینے کی واحد خوشی بھی ہے اور پرسکون نیند کا واحد ذریعہ بھی۔

ناولٹ جندر ایک دور، ایک نظام، ایک معاشرے، ایک تہذیب اور تمدن کے دوسرے دور میں داخل ہونے کی کہانی بھی ہے اور خلوص سے خودغرضی، روح سے مادی، روحانی اور اخلاقی اقدار سے محرومی تک کے سفر کی داستان بھی ہے۔ گزرتے ہوئے عہد کو بیان کرنے میں کتنے ہی کرداروں، منظر ناموں اور بیانیوں کی ضرورت ہوتی ہے جبکہ جندر میں صرف ایک کردار کی سوچ کے ذریعے ایک دور کو تمام تر حوالوں کے ساتھ دھیرے دھیرے موت کی کھائی میں اترتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔

جندروئی کا واحد حاضر متکلم جندروئی ایک غیر معمولی کردار ہے۔ موت کا خوف اس طرح اس کے ذہن میں بس گیا ہے کہ اسے موت کے بعد اپنی لاش کو ٹھکانے لگانے کی زیادہ فکر ہے، روح کی نہیں کہ وہ جنت میں جائے گی یا جہنم میں۔

جندروئی کی خود غرضی، خود پسندی اور بے حسی موجودہ معاشرے کی عصری صورت حال کی غماز ہے۔ وہ یوں کہ جندروئی اپنی بیوی اور بیٹے کی مشکلات، احساسات اور محرومیوں کو سمجھتا ہے اور یہ بھی جانتا ہے کہ وہ خود ان محرومیوں کا ذمہ دار ہے مگر ان کا ازالہ کرنے کو تیار نہیں اور وہ اپنی محبت کرنے والی بیوی، بچے اور ازدواجی زندگی کی خوشیوں کو صرف اپنی ذات کی واحد مسرت، جندر سے قربت کے لیے قربان کر دیتا ہے۔

اس ناولٹ سے پتا چلتا ہے کہ جندروئی کی طرح ہم بھی سیدھے سادے حقائق سے چشم پوشی کرنے کی کوشش میں خود اپنی گلی سڑی لاش کو اپنے کندھوں پر اٹھائے پھر رہے ہیں۔ جندر کا قیام انسانی تہذیب کے قیام کی کہانی ہے اور خود جندروئی صدیوں کی تہذیب اور تمدن اور اخلاقی اقدار کی ٹوٹ پھوٹ کی علامت۔ جبکہ جندروئی کی بیوی ہاجرہ، معاشرتی ٹوٹ پھوٹ کے آگے ہتھیار ڈالنے سے انکاری ہے۔ ہاجرہ، ایک پڑھی لکھی دیہاتی عورت ان مشرقی عورتوں کی نمائندہ ہے جو اعلیٰ اقدار کی پاسدار ہیں۔ اپنی محبت، خلوص، قربانی کے جذبے اور محنت کے باوجود ناکام تو ہوتی ہیں مگر جھکنے سے انکار کر دیتی ہیں، چاہے اندر سے ٹوٹ پھوٹ جائیں اور اس شکست کے بعد بکھر جائیں۔ ایک موقع پر ہاجرہ اپنے جندروئی شوہر سے کہتی ہے:

> ''میں نے ایک آزاد مرد سے شادی کی تھی، مجھے کیا پتہ تھا کہ وہ جندر کی گونج کا قیدی ہے۔ میں ایک معذور مرد کے ساتھ تو زندگی گزار سکتی ہوں لیکن ایک مجبور مرد کے ساتھ نہیں۔ تمھیں اس مجبوری سے آزاد ہونا پڑے گا۔'' (۱۹۲)

جندروئی خود کو نہ بدل سکا اور اس حقیقت سے بھی بے خبر رہا ہے کہ اس کا ارد گرد کتنا تبدیل ہو چکا ہے۔ جندروئی سوچتا ہے کہ جب راحیل پیدا ہوا تو میں نے سوچا کہ اب میری بیوی گھر سے بندھ گئی ہے، نومولود کو لے کر کہاں جائے گی۔

بے شک پدرسری معاشرے میں ماں گھر کے ساتھ بچے سے بندھی ہوتی ہے۔ اس کی مجبوری کا فائدہ اٹھا کر اس کو باور کرا دیا جاتا ہے کہ اس کی اپنی کوئی زندگی نہیں۔ قربانی دینا عورت کی ذمہ داری ہے۔ بچوں کے لیے ہو، شوہر کے لیے یا شوہر کے رشتے داروں کے لیے۔ اور یہ اس کے نصیب میں لکھا جا چکا ہے۔ ناولٹ کے ایک مقام پر تو ہاجرہ اپنے شوہر (جندروی) کو نفسیاتی سہارا دیتے ہوئے بھی دکھائی گئی ہے۔ یہ کہتے ہوئے کہ مرد کو مجبور نہیں ہونا چاہیے اور تم جیسے مرد کو تو بالکل بھی نہیں۔ تھوڑا حوصلہ کرو۔ ایک دن تمھیں جندر کی گونج کے بغیر بھی سکون کی نیند آنا شروع ہو جائے گی۔

اس کے علاوہ اسے کیا کہیں گے کہ یہ اپنے آپ کو گھر سے جوڑے رکھنے کی عورت کی فطرتی خواہش کا اظہار ہے۔
جندر کے اسلوب بیان میں علاقائی زبانوں (ہندکو اور پوٹھوہاری) کی لفظیات دیکھنے کو ملتی ہے۔امثال دیکھیے:

(i) ''فصلوں، خاص کر گندم کی کٹائی اور گاہی کے دنوں میں وہ لوگ جو شہر میں نوکری یا کاروبار کر رہے ہوتے، راتوں رات گاؤں آ جاتے اور صبح سویرے درانتیاں اٹھائے لیتریوں میں شمولیت کے لیے نکل کھڑے ہوتے۔سب مل جل کر ایک دوسرے کی فصلیں کاٹتے، انھیں ڈھو کر مکانوں کے صحنوں اور کھلیانوں میں جمع کرتے اور بیلوں کی جوڑیوں کے پیچھے کاہو کی خشک پھننگیں باندھ کر اسے گاہتے، مکئی کی کٹائی کے بعد گاؤں کی عورتیں مل کر اسے چھیلتیں اور پھر مرد، راتوں کو بھاری سوٹے لے کر اسے کوٹتے اور ان کے دانے علاحدہ کرتے۔''(۱۹۳)

(ii) ''میں جندر کے کھارے میں نئی چُون انڈیل کر، صحن میں موجود تھلے پر لیٹ کر سونے کی تیاریاں کرنے لگتا۔''(۱۹۴)

خود ناول کا نام جندر بھی ایک غیر مانوس لفظ ہے۔ ہے تو یہ 'پن چکی' ہی لیکن 'جندر' کے لفظ میں وہ کُوک بھی شامل ہے، جو گردش کے دوران پتھر کے دو پاٹ پیدا کرتے ہیں۔ یہی کوک ہی تو ہے جو اس ناولٹ کا متحرک مرکزی استعارہ ہے۔ زندگیوں کو تلپٹ کر دینے والی قوت۔

سیّد محمد اشرف ۲۰۱۶ء : ناولٹ نمبردار کا نیلا اور ناول آخری سواریاں کا تاریخی، تہذیبی، سنسنی خیز اور حزنیہ بیانیہ۔

سیّد محمد اشرف کے ناول آخری سواریاں (۲۰۱۶ء) سے قبل ان کا ایک ناولٹ :نمبردار کا نیلا ۲۰۰۹ء میں سامنے آیا تھا۔

ناولٹ نمبردار کا نیلا کا اہم کردار 'نیلا' دراصل نیل گائے کا بچہ ہے، جسے دیہی علاقے کے ایک سردار ٹھاکر اودل سنگھ نے پالا ہے۔ٹھاکر نہ صرف اپنے علاقے کا سردار ہے بلکہ اُسے علاقے کی سیاست میں بھی دخل ہے۔ 'نمبردار' اس حوالے سے کہلاتا ہے کہ اس کی اپنی برادری نے اسے سرپنچ بنا رکھا ہے۔

ناولٹ کے منظر ناموں کی سطح پر الیکشن کی گہما گہمی دکھائی گئی ہے۔ ماحول جاگیردارانہ ہے اور دیہی معاشرت سے متعلق سیّد محمد اشرف کا بیانیہ ابوالفضل صدیقی کی یاد تازہ کر دیتا ہے۔جس کے تحت محدود پیمانے کے جاگیردارانہ نظام میں ٹھاکر اودل سنگھ کا طنطنہ، من مرضی کرنے کی عادت، چرند پرند، منظر نگاری، دیہی معاشرت کی جھلکیاں اسی اسلوب کی حامل ہیں جو ابوالفضل صدیقی کے شاہکار افسانوں کی نمایاں پہچان تھیں۔اس اثر پذیری کا اعتراف خود سیّد محمد اشرف نے بھی بارہا کیا ہے۔

ناولٹ نمبردار کا نیلا کی خاص بات یہ ہے کہ سیّد محمد اشرف نے ابوالفضل صدیقی کی شکاریات کے موضوع پر لکھی گئی کہانیوں اور تلنگانہ ریاست کی پتھریلی وادیوں کے ہٹ دھرم کرداروں کی نفسیاتی کیفیتوں کا انتخاب کرتے ہوئے اس میں سیّد رفیق حسین کے افسانوں کے مجموعے ''آئینہ حیرت'' کے وحشی اور پالتو چوپائے بھی شامل کر دیئے ہیں۔اس سے سیّد محمد اشرف کے بیانیہ اسلوب میں ایک خاص طرح کی ندرت دیکھنے کو ملی۔

سیّد محمد اشرف سے مخصوص بیانیہ اسلوب کی بہترین مثال اس دل دہلا دینے والے منظر میں دیکھنے کو ملتی ہے جب ارہر کے کھیت دور تک پھیلے ہیں، جن میں بڑے بڑے تلسی کے پودے دیوار بنے کھڑے ہیں اور پچاس ساٹھ لوگ ہانکا لگا رہے ہیں۔ وہاں سے نیلا برآمد ہوتا ہے، جس کے سینگ اور کُھر پر تازہ لہو کے نشان ہیں۔ نمبر دار ٹھاکر اودل سنگھ نے گھبرا کر نیلے کی طرف دیکھا کہ خون کسی اور کا ہے یا نیلے کا۔ ٹارچ کی روشنی میں انھوں نے دیکھ کر اوپر والے کا شکر ادا کیا کہ خون کسی اور کا ہے، نیلے کا نہیں۔ یہ حصّہ اس ناولٹ کو سمجھنے کی کنجی بھی ہے۔

یہ مضافاتِ اودھ کی تہذیبی، ثقافتی قدروں کا بیانیہ ہے جو اسلوبیاتی طور پر اودھی لب ولہجہ اور لفظیات کی مٹھاس اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔

نمبردار کا نیلا پڑھ کر پتا چلتا ہے کہ پہلے کا انسان توہم پرست تھا اور بھوت پریت پر یقین رکھتا تھا جبکہ آج کا انسان اپنے ہی ہم جنس سے خوف کھاتا ہے۔ یہ اس لیے ہے کہ چہار جانب حرص وہوس کا راج ہے اور باغِ انسانیت میں مذہبی خصومت کے پھل پک کر سڑاند پیدا کرنے لگے ہیں۔

ڈاکٹر آصف نے انکشاف کیا ہے کہ ان کا ذہن نمبردار کا نیلا کی قرأت کے دوران بار بار شری لال شکلا کے ناول راگ درباری کی طرف مرتکز رہا۔ ایسا اس وجہ سے ہوا ہے کہ دونوں ناولوں کی موضوعاتی تشکیل ایک جیسی ہے اور دونوں ناولوں میں سماجی وسیاسی قدروں کی صداقت مشترک ہے۔ (۱۹۵)

یہ اشتراک کس درجے کا ہے، کچھ کہا نہیں جا سکتا۔ اس لیے کہ ناول راگ درباری پاکستان میں میسر نہیں، البتہ ہم یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ شری لال شکلا کے ناول میں اس طرح کی سنسنی خیزی نہیں ہوگی، جو نمبردار کا نیلا کی ہر ہر سطر میں دکھائی دیتی ہے۔

سیّد محمد اشرف کا ناولٹ نمبردار کا نیلا دیہی زندگی کا کرب بیان کرتا ہے۔ ان استحصالی قوتوں کے ظلم و جبر کو بھی بیان کرتا ہے اور سیاست کے رسیا زمینداروں کی بنائی ہوئی چکّی کے پاٹوں میں پستے ہوئے مفلس مزدور ہیں جو زندگی کی دہائی مانگ رہے ہیں۔ ناولٹ میں ہندوستانی سماج کے حاشیہ پر پڑے ہوئے انسانوں کے معاملات کو بڑی بے باکی اور بے رحمی سے سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ناولٹ میں نمبردار ٹھاکر اودل سنگھ اور نیلا کے کردار مرکزی ہیں۔ جبکہ انسان نما جانور اور جانور کے مابین تفریق ممکن نہیں۔ سیاست کے کھیل میں انسان، جانور اور جانور کب انسان کی شکل اختیار کر لے اس کی پیش گوئی کرنا ممکن نہیں۔ طاقت اور اقتدار کی وحشی بساط پر آدمیت لہولہان پڑی ہے اور مادیت اپنی تمام مکاریوں اور عیاریوں کے ساتھ فتح کے جشن منا رہی ہے۔ نمبردار کا نیلا میں سیاسی سماجیات کی تصویر کشی خوبصورتی سے کی گئی ہے۔ ناولٹ کا اطلاق ہندوستان کے موجودہ سیاسی تناظر پر کیا جا سکتا ہے۔ جہاں کے سیاست داں طاقت کے حصول، پیسہ اور پوزیشن کے لیے کسی بھی حد تک تجاوز کر سکتے ہیں۔ سیّد محمد اشرف نے کڑوے کسیلے اسلوب میں بُورژا وازی ذہنیت کو عمدگی سے طشت از بام کیا ہے۔ پتا چلتا ہے کہ دیہی عوام کو ناخواندہ رکھ کر ان کی گردنوں کو غلامی کے طوق پہنا دیئے جاتے ہیں۔ جس کے سبب نسل در نسل مجرمانہ سرگرمیوں کے تحت غبن اور بدعنوانی کی جڑیں مضبوط ہوتی جا رہی ہیں۔

یہ ناولٹ جہاں اپنے سیاسی وسماجی متن میں دیہی زندگی کا آئینہ ہے، وہیں نوآبادکاروں اور استعماروں سے ذہنی طور پر مرعوب اشرافیہ طبقہ کی یہ مشکل بھی سامنے لاتا ہے کہ وہ عوام کی خواندگی سے خوف زدہ ہے۔ اپنی طاقت اور دبدبہ بنائے رکھنے کے حوالے سے نمبردار ٹھاکر اودل سنگھ کی سوچ کو سمجھنے کے لیے ناولٹ سے طنز ملیح میں ڈوبا اسلوب ملاحظہ ہو:

''نمبردار کو دیہات کے بچوں کی تعلیم بہت اکھرتی تھی۔ انھیں معلوم تھا کہ وہ سارے لونڈے جنھوں نے اس اسکول میں تعلیم پائی تھی ان سے اتنے خوش نہیں رہتے تھے جتنے وہ لونڈے جنھوں نے تعلیم نہیں پائی تھی۔ انھوں نے خفیہ طریقے سے اس بات کی بھی ٹوہ لگائی تھی کہ کہیں یہ ہیڈ ماسٹر بچوں کو تعلیم دینے کے بہانے، نمبردار کی برائیاں تو نہیں کرتا۔ اس جاسوسی کے نتیجے میں انھیں براہ راست مثبت جواب نہیں ملا، البتہ ٹوہ لینے والوں نے نمبردار کو یہ ضرور بتایا کہ آج کل اسکول کی جو کتابیں چھپتی ہیں ان میں خوامخواہ ایسی باتیں ہوتی ہیں جن کو پڑھ کر لونڈے لوگوں کو نمبردار کا خیال آجاتا ہے۔ مثلاً مہا بھارت کا وہ قصّہ کتاب میں ہونا کیا ضروری ہے جس میں کنس کا ذکر بہت نفرت کے ساتھ کیا گیا ہے۔ اس طرح رامائن کا پاٹھ راون کے ذکر کے بغیر بھی ہوسکتا ہے۔ انھوں نے تاریخ کی کتابوں پر بھی مدلل اعتراضات کیے اور کہا کہ ہیڈ ماسٹر جان بوجھ کر ان حصوں کو بہت تفصیل کے ساتھ دانت پیس پیس کر پڑھاتا ہے جن حصوں میں ہٹلر، مسولینی وغیرہ کا ذکر آتا ہے۔'' (۱۹۶)

اس اقتباس سے ہندوستان کی اشرافیہ کی مریضانہ ذہنیت کا اندازہ بخوبی ہوجاتا ہے۔ دیہی معاشرے کے شرفاء کی سوچ کو سامنے لانے کا مقصد یہ ہے کہ ٹھاکر اودل سنگھ، ویدجی اور نوابین بھوپال کو اپنے دین دھرم سے اتنا مطلب نہیں، جتنا حکمراں بننے اور اپنی اجارہ داری قائم کرنے سے ہے۔ اس حوالے سے گئو ماتا اور رام لیلا سے متعلق سوچ حیران کن ہے۔ ناولٹ میں کہیں کہیں ہندو مت پر طنز ملیح بھی دیکھنے کو مل جاتا۔ اسی ناولٹ سے سیّد محمد اشرف نے بطور لانگ فکشن رائٹر اپنی پہچان مستحکم کی۔

سیّد محمد اشرف کا ناول آخری سواریاں (۲۰۱۶ء) پورا کا پورا صیغۂ واحد متکلم میں ہے۔ جس سے یہ گمان گزرتا ہے کہ یہ ناول لکھنے والے کی آپ بیتی ہے۔ یہ ایک خوش حال زمین دار مذہبی/صوفی گھرانے کی کہانی ہے۔ زمانے کا تعین کرنا چاہیں تو آپ اس کو بیسویں صدی کا نصف اول کہہ سکتے ہیں اور جس ماحول کی عکاسی کی گئی ہے وہ ہندو مسلم میل جول اور اتحاد کا نمونہ ہے۔

آخری سواریاں کا بنیادی محرک، ناول کے مرکزی کردار کے پردادا کا ایک سفرنامہ نُما روزنامچہ ہے جس میں ان کی ایک ملاقات پُراسرار حالات میں مغلیہ سلطنت کے جدامجد امیر تیمور سے ہوئی تھی۔ اس سفرنامے کو پڑھتے ہوئے ہیرو ہمیشہ وحشت زدہ ہوجاتا ہے۔ امیر تیمور، پہلا مغل تھا جو ہندوستان آیا اور ہیرو کے دادا نے مغلیہ سلطنت کے آخری تاجدار بہادر شاہ ظفر کو رنگون لے جانے کا دردناک منظر دیکھا، جس میں وہ فرنگی سپاہیوں کی حراست میں رنگون جلاوطن کیے گئے تھے۔ ناول میں شامل کردہ، آخری مغل تاجدار بہادر شاہ ظفر کے دسترخوان کے لوازمات ہیرو کے پُرکھے حضرت آوارہ کی تحریر ''لال قلعے کے شام وسحر'' سے لیے گئے ہیں۔ یوں ناول واضح طور پر دو حصّوں میں بٹا ہوا ہے۔ یعنی ایک تو ناول نگار کے خاندانی

معاملات ہیں اور دوسرا وہ جو ناول کے مرکزی کردار کے پُرکھوں اور خود اس کے تجربے میں آیا۔ یہ دوسرا حصّہ آپ بیتی قلم بند کرنے کے اسلوب کا حامل ہے۔

اس واضح طور پر دو حصّوں میں بٹے ہوئے سیّد محمد اشرف کے ناول آخری سواریاں میں راوی واحد متکلم کے ذریعے تہذیبی وثقافتی رنگ میں خاندانی ساگا لکھنے کی کوشش کی ہے جب کہ بن لکھی تاریخ کو فکشن کے بیانیہ میں شامل کرتے ہوئے تمام واقعات کو اپنے عہد کے تناظر میں دیکھنا اور دکھانا ایک مشکل کام ہے۔ قرۃ العین حیدر بھی کارِ جہاں دراز ہے میں خاندانی ساگا لکھتے ہوئے باقاعدہ ناول نہ لکھ سکیں۔

آخری سواریاں میں بھی چند مقامات ایسے ہیں جو ناول کی ساخت کا حصّہ نہ بن پائے۔ جبکہ ناول کی ابتدائی سطور ہی سے واضح ہو جاتا ہے کہ ناول کا راوی واحد متکلم ماضی کے دھندلکوں سے جڑا ہوا ہے اور ناول کے پلاٹ اور کرداروں کی تعمیر سے زیادہ اپنے خاندانی وتہذیبی ورثے کی بازیافت میں دلچسپی رکھتا ہے۔ ناول کے اسلوب سے بھی اس بات کی نشاندہی ہوتی ہے۔ یہ ناول بھی چونکہ سیّد محمد اشرف کا 'خاندانی ساگا' ہے تو اس میں 'خانقاہ برکاتیہ'، مارہرہ شریف کے بزرگوں کا احوال تو آئے گا۔ یاد رہے کہ سیّد محمد اشرف کے بزرگوں میں سے ایک، جو مرزا غالب کے ہم عصر تھے، غالب کے تخاطب سے صاحب عالم مارہروی، مشہور ہوئے۔ اس میں شک نہیں کہ وہ بڑے لوگ تھے۔ ان کی ایسی کوششیں، جن سے ہندو مسلم کے بیچ بھائی چارے کی فضا بنی رہے کا ناول میں بیان دل نواز ہے۔

ننھے راوی متکلم کی اس طرح کی یادوں میں سے ایک یہ بھی ہے کہ والد محترم نے قحط کے زمانے میں نماز استسقاء کے لیے قصبے کے لوگوں کو بلایا تو ہندوؤں نے بھی بڑی تعداد میں مع اپنے جانوروں کے شرکت کی۔ اتفاق سے وہ کرشن مہاراج کی جنم اشٹمی کا دن تھا۔ ہندوؤں نے خیال کیا کہ ان کے تہوار کے اہتمام کے لیے بارش کی دعا کی جا رہی ہے۔ یوں ناول میں اس عہد کے سماجی رشتوں، موسمی تہواروں اور ہندو عقائد کی بنیاد پر ہونے والی رسومات میں مسلمانوں کی شرکت، عرس، میلے اور قوالی کی محافل کا ذکر کر کے ہندو مسلم مشترک کلچر کو پیش کیا گیا ہے۔

بقول ڈاکٹر طارق سعید:

> ''بیانیہ کا موقف بالکل واضح ہے۔ حزن و ملال کی چادر نے بیانیہ کو گھیر رکھا ہے، لیکن زندگی کا چشمہ رواں دواں ہے۔ آخری سواریاں کے قافلے تشنہ لب اور فاقہ مست ہیں لیکن عزیمت اور بلند حوصلگی کے جذبوں سے سرشار ہیں، راہیں غبار آلودہ، اشجار کے سائے معدوم اور سواریاں بظاہر بے منزل ہیں لیکن حزیمت کا نام ونشان نہیں۔ . . آئیے، براہ راست، بیانیاتی ساخت کی اکائیوں میں پیٹرن اور ردم کے تفاعل کا مطالعہ کریں، آخری سواریاں میں تقریباً ۱۳ ۳ بنیادی بیانیاتی اکائیاں ہیں، جس کا حصول، مکمل بیانیہ کوڈی کوڈ کرنے سے ممکن ہوا ہے۔
>
> (i) پس ایک سفر کی کہانی ہے اور کچھ اوہام۔ اسب سے بڑا آسیب خود انسان کا ذہن ہوتا ہے۔
>
> (ii) سلوک وریاضت کے مقابلے میں علم شریعت کو زیادہ فوقیت دی جانے لگی تو خالص سونے پر تانبے کی پرتیں چڑھا دی گئیں۔

(iii) جس دن بارش سے لکڑیاں بھیگ جاتیں، اس دن بندھے ٹکے گا ہک پہلے سے اسی دن کے واسطے جمع کردہ لکڑی کے برادے سے اپنا کھانا پکاتے اور بڑی سی ترازو کے دونوں پلے بارش میں بھیگتے اور ہوا میں اوپر نیچے جھولتے رہتے اور جواب میں جمو کا بوڑھا لاغر باپ بارش ہوتی دیکھتا، سر جھکائے سوچتا رہتا کہ آج پڑوس میں کس کمرے سے بچی ہوئی روٹیاں اور دال لے کر اپنے گھر میں داخل ہوگا۔''(۱۹۷)

یوں ڈاکٹر طارق سعید نے ناول میں سے ساری کی ساری بنیادی بیانیاتی اکائیاں بیان کر دی ہیں۔ عمومی طور پر ناول میں تخلیق کردہ کرداروں کے حوالے سے واقعات کا غلبہ ہوتا ہے جبکہ اس ناول کا ہر واقعہ راوی واحد متکلم کے خاندانی پس منظر اور خاندان کی تہذیبی شناخت سے متعلق ہے۔ اس لیے واحد متکلم ناول کے ہر منظر پر حاوی ہے سوائے اختتام کے اس حصّے میں جہاں روزنامچہ کے حوالے سے امیر تیمور کا ذکر آیا ہے۔ راوی شعور کی ابتدائی منزل میں ہی اپنی من پسند صورت حال دیکھنے کا متمنی ہے۔ ایسا نہ ہونے کی صورت میں غم و غصّے کا اظہار کرتا ہے۔ شعور میں پختگی آنے کے بعد اس میں ایک الگ طرح کی کشمکش شروع ہوگئی، جو اس کے دادا کے روزنامچہ نما سفرنامے کے مطالعے سے پیدا ہوئی۔ وہ طالب علمی کے زمانے کی تعطیلات سب سے الگ تھلگ رہ کر روزنامچہ پڑھنے میں گزارتا ہے۔ جیسے جیسے پڑھتا جاتا ہے، اس پر عجیب کیفیت طاری ہوجاتی ہے۔ اکثر بخار میں بھی مبتلا ہوجاتا ہے۔ اس کے والدین اپنے بیٹے کی حالت دیکھ کر پریشان ہیں۔ وہ اکثر کہتے ہیں کہ : ''تم اس کتاب کے پیچھے کیوں پڑ گئے ہو بیٹا، جو تمھیں ہر سال دکھ دیتی ہے۔''

یہ سن کر راوی واحد متکلم کچھ چھپاتا نہیں۔ اپنی الجھن بیان کر دیتا ہے :

''دادا ابا اگر زندہ ہوتے تو شاید کچھ رازوں سے پردہ ہٹ جاتا اور مجھے چین آ جاتا۔''

والد نے شانے پر ہاتھ رکھا اور کہا ''اس میں کوئی راز نہیں۔ بس ایک سفر کی کہانی ہے اور کچھ اوہام ہیں۔ سب سے بڑا وہم خود انسان کا ذہن ہوتا ہے بیٹا۔''

''پھر اس بٹوے اور اس میں رکھی اس شے کے بارے میں آپ کیا کہیں گے۔ بتائیے کیا کہیں گے؟'' مجھے خود محسوس ہوا جیسے میرا لہجہ جنونی ہو رہا تھا۔

''وہ بھی وہم کارخانہ ہے۔ معوذتین کا بلاناغہ ورد کیا کرو۔''(۱۹۸)

طے پایا کہ وہ سفرنامہ نما روزنامچہ محض روزنامچہ نہیں، ایک ایسی پراسرار دستاویز ہے جسے پڑھنے سے ننھے راوی کی حالت ابتر ہوجاتی ہے۔ تب اسے اس مخصوص خاندانی برتن میں پانی دم کر کے پلایا جاتا ہے جس کے متعلق یہ روایت ہے کہ اگر اس کا پانی چند مخصوص آیات پڑھ کر مریض کو پلایا جائے تو مریض شفایاب ہوجاتا ہے۔ ننھے راوی کو اس روزنامچے اور بٹوے سے اتنا جذباتی لگاؤ ہے کہ والد کی وفات کے بعد وہ انھیں اپنے قبضے میں کر لیتا ہے۔ شادی کے بعد جب وہ انھیں اپنی بیوی کے سپرد کرتا ہے تو وہ بھی ان کی پراسراریت سے سہم کر رہ جاتی ہے۔

بیوی پوچھتی ہے کہ یہ سب کیا ہے اور اتنا پُراسرار معاملہ کیوں ہے؟ اس کا جواب دیتے ہوئے ناول کا راوی واحد متکلم اپنی بیوی سے نہیں بلکہ ناول کے قاری سے مخاطب نظر آتا ہے۔ یہ بہت بڑا سُقم ہے۔ نیز ناول کے صفحات پر عہدِ طفلی

کے واقعات میں کہیں کوئی مخاطب سامنے نہیں آ تا۔ اس میں نہ تو کہیں اس سفر نامہ نما روزنامچے کا ذکر ہے اور نہ ہی کوئی پُراسراریت۔ اب بچپن میں راوی واحد متکلم کی دیکھ بھال کرنے والی خادمہ جمو (جمیلہ) اس واقعہ میں اہم کردار کے طور پر سامنے آتی ہے۔ جس سے راوی واحد متکلم ایک طرح کا اُنس اور ''لگاوٹ'' محسوس کرتا ہے۔ اور جمو بھی بات بے بات ننھے راوی واحد متکلم کے رخسار چومتی رہتی ہے اور سائے کی طرح اس کے ساتھ رہتی ہے۔

پھر ایک دن اچانک جمو کے والدین اسے لینے آ جاتے ہیں اور اس کی شادی ایک ادھیڑ عمر کے شخص سے ہو جاتی ہے۔ لیکن اس کے بعد جمو (جمیلہ) ناول کے پلاٹ سے یکسر غائب ہو جاتی ہے۔ البتہ جمو کی جدائی راوی کی زندگی میں ایک خلا پیدا کر گئی۔ اس کی زندگی سے رخصت ہونے والی یہ پہلی سواری تھی، جو واپس نہیں آئی۔ جمو کی رخصتی کے موقع پر ننھے راوی واحد متکلم کی ماں کہتی ہے:

''اب اس پٹری پر یہ ریل واپس نہیں آئے گی۔''(۱۹۹)

ناول میں ریل کے تصوّر سے واپس نہ آنے والی سواریوں کی معنویت پیدا کرنا ناول کا سب سے خوبصورت پہلو ہے۔ پورے ناول میں راوی واحد متکلم ایسی سواریوں سے خائف دکھائی دیتا ہے، جو واپس نہیں آتیں۔ اس پر مہر تصدیق ناول کے آخر میں خود راوی واحد متکلم نے یہ کہہ کر ثبت کی ہے:

''میں رخصت ہونے والی سواریوں سے ڈر جاتا ہوں۔ بچپن سے اب تک جتنی سواریاں رخصت ہوئیں، پھر واپس نہیں آئیں۔''(۲۰۰)

بے شک ننھے راوی واحد متکلم نے کبھی جمو کی رخصتی کو یاد نہیں کیا لیکن وہ ساری زندگی اس واقعے سے سہما رہا۔ لیکن ناول کے کچھ حصے مبالغہ آمیز دکھائی دیتے ہیں۔ مثلاً صرف سات سالہ بچے کا اتنا متجسس ہونا، جمو (جمیلہ) کے حوالے سے کچھ باتوں پر اپنی توہین محسوس کرنا، انسانی اعمال نامے اور مقدر پر بحث کرنا، جمو (جمیلہ) کی شادی کے دن اس کے مہندی لگے ہاتھوں کو دیکھنے کی حسرت اور خواہش پوری نہ ہونے پر ندّی پر جا کر یخ بستہ ہواؤں کے تھپیڑے سہنا اور جمو کے نکاح کے وقت جمو کے گرم ہاتھوں کے لمس کو محسوس کرنا ایسے محسوسات اور جذبات کی عکاسی ہے، جن کی توقع ایک سات آٹھ سالہ بچے سے نہیں کی جا سکتی۔ مثلاً جمو کی رخصتی ہو رہی ہے اور وہ دل گرفتہ ندی پر چلا جاتا ہے۔ مچھلیوں کے ساتھ ندّی کی تہہ میں اُتر جانے کی خواہش کرتا اور جمو کے ساتھ گزارے ہوئے لمحات کو یاد کرتا ہے:

(i) ''وہ کہاں کھو گئی۔ میرے برف جیسے پیروں میں گرمی کی لہریں کہاں سے آتی تھیں؟
ایک گرم اور نرم بانہہ میری گردن کے نیچے آتی ہے اور تکیہ بن جاتی ہے۔ دوسرا ہاتھ مجھے اپنے سینے سے لپٹا کر میرے بالوں میں کنگھی کرتا ہے۔''

(ii) ''وہیں ندی کے کنارے... میں وہیں لیٹ گیا۔ گھاس میں جگہ جگہ لمبے لمبے تنکے تھے۔ میں ایک ایک تنکا توڑ کر منہ میں رکھتا، چباتا اور اتنی دیر تک چباتا کہ وہ سبز پانی بن کر میرے ہونٹوں کے کونوں سے نکلنے لگتا۔ ہرے رنگ کے لعاب نے سفید قمیص پر سبز پری کی شکل کے دھبے بنا دیئے تھے۔ مجھے والد صاحب یاد آئے انھیں اس موقعے کی کوئی نہ کوئی دعا

ضرور معلوم ہوگی۔''

(iii) ''میں نے زرد سورج کو ندی میں اترتے دیکھا اور سوچا کہ پہلے آواز کھوئی تھی کہ چہرہ۔ میں نے بہت کوشش کی لیکن مجھے چہرہ نہیں یاد آیا۔ پھر ندی میں آ کر جھانکنے لگا۔ اب وہاں میرا عکس نہیں تھا۔ چہرہ سایہ کیسے بن گیا؟ اچھا! سورج ڈوب گیا۔ میں واپس گھر جاتا ہوں۔ وہاں رخصت کی تیاری ہو رہی ہوگی۔''(۲۰۱)

آپ بیتی نما بغیر پلاٹ کے اس ناول میں راوی واحد متکلم کے بچپن کے واقعات کا خاتمہ ہوتا ہے تو بیوی سے بات کرنے کے بہانے راوی کو مختلف معاملات پر بات کرنے کا بہانہ ہاتھ آ جاتا ہے۔ یوں واحد متکلم راوی، ہمہ داں راوی میں ڈھل جاتا ہے اور اسے اپنا مبلغ علم بگھارنے کا موقع مل جاتا ہے۔ اِسی بہانے ناول نگار نے ناول میں ایسٹ انڈیا کمپنی کا دور، فورٹ ولیم کالج کلکتہ، ادبی ذخائر کے لُٹ جانے کا احوال، اردو شعراء اور مصنفین کی ناقدری، مرزا غالب کی رہائش، مرزا غالب کے حصول پینشن کے معاملات اور پینشن کے حصول میں ناکامی، گنگا جمنی تہذیب کا بکھراؤ، لکھنؤ کے نواب واجد علی شاہ اختر اور آخری مغل تاجدار بہادر شاہ ظفر کی علم پروری، ۱۸۵۷ء کی ناکام جنگ آزادی کے بعد بہادر شاہ ظفر کی گرفتاری اور رنگون کی طرف روانگی کے واقعات کو بیان کر دیا۔ بہانہ یہ بنا کہ ناول کی ابتداء میں ہی واحد راوی متکلم نے کہہ دیا تھا کہ واقعات کو ترتیب وار سنانا میرے لیے ممکن نہیں۔ بیوی بھی تو چپکی نہیں بیٹھتی، بار بار سوال پوچھتی ہے۔ ملاحظہ ہو:

''اس زمانہ میں بھی اس زبان کی ناقدری کا یہی عالم تھا؟'' میرا چہرہ دیکھتے ہوئے پوچھا: ''نہیں۔ وہ زمانہ زبان کی قدردانی کے عروج کا زمانہ تھا۔ پنشن کے معاملے میں ناکامی کے اسباب دوسرے تھے۔ وہ زبان و تہذیب کی ناقدری نہیں، شخصی ناقدری کے شاکی تھے۔''(۲۰۲)

نتیجہ کے طور پر ناول نگار کو بہت سی غیر متعلق باتیں کرنا پڑتی ہیں، جن کا ناول کے پلاٹ سے کوئی تعلق نہیں، ملاحظہ ہو:

''انھوں نے گلوگیر آواز میں بتایا کہ کل خاں صاحب دنیا سے رخصت ہو گئے۔

''کمال ہے اخبار میں خبر نظر نہیں آئی۔''

کلچر کے مظاہر کی اسی ناقدری کا رونا تو استاد ولایت خاں صاحب بھی روتے تھے۔ جب ان سے پدم بھوشن نہ لینے کی وجہ دریافت کی تو فرمایا کہ استاد باسط خاں صاحب نے پچاس سال طبلہ بجایا نابینا ہوئے کسی نے پوچھا تک نہیں۔ صادق علی خاں جیسا استاد بین بجاتا بجاتا گمنامی کی غار میں دفن ہو گیا کسی نے سوچا تک نہیں تو ایسے سماج سے انعام کیوں لوں۔''(۲۰۳)

ناول میں دنیا جہاں کی غیر متعلق باتوں کا دائرہ صرف ناول کے ہمہ داں راوی (جو درحقیقت ناول نگار سید محمد اشرف ہیں) کی معلومات تک محدود نہیں۔ ناول نگار نے اس حوالے سے مختلف سینئر اور معاصر بھارتی افسانہ نگاروں کے افسانوں سے بھی خوشہ چینی کی ہے، مثال کے طور پر عصمت چغتائی کا افسانہ: ''چوتھی کا جوڑا''، قرۃ العین حیدر کا افسانہ ''نظارہ درمیاں ہے''، شوکت حیات کا افسانہ ''گنبد کے کبوتر''، نیّر مسعود کا افسانہ ''طاؤس چمن کی مینا'' اور طارق چھتاری کا افسانہ ''لکیر'' چند ایسے

افسانے ہیں، جن کی پرچھائیاں مختلف مقامات پر دکھائی دیتی ہیں اور مغلیہ سلطنت کے زوال کے بیان میں قاضی عبدالستار کا اسلوبِ جلیل سایہ فگن ہے۔ اس حوالے سے ناول نگار کے دفاع میں ڈاکٹر رفاد فتیحی کا یہ کہنا ہے:

''آخری سواریاں کے بیانیہ میں واحد متکلم اور ہمہ بیں ناظر کے ''پوائنٹ آف ویو'' سے بطورِ خاص کام لیا گیا ہے۔ واحد متکلم کے صیغے میں لکھی گئی کہانی قاری کو اس گمان میں جلد مبتلا کر دیتی ہے کہ وہ فاصلے پر بیٹھا ہوا تماشائی نہیں، خود کہانی کے عمل میں شامل ہے۔ کہانی میں ''میں'' کی برابر موجودگی کا احساس قاری کو یہ بات بھلانے کی زبردست ترغیب دیتا ہے کہ کہانی کے ''میں'' سے قاری کی الگ کوئی شخصیت یا انا ہے۔ چنانچہ واحد متکلم میں لکھی گئی کہانی حقیقت کا تاثر ابھارنے میں خاصی کامیاب ہوتی ہے۔ اسی طرح ''ہمہ بیں ناظر'' *(Omniscient Narrator)* کے ''پوائنٹ آف ویو'' سے لکھی گئی کہانی بھی حقیقت سے قاری کی حسی اور کثیر جہات قربت کا احساس پیدا کرتی ہے۔ کہانی میں جب داخلی اور خارجی، سماجی اور نجی، واقعاتی اور نفسیاتی زندگی کا ہر پہلو قاری کی گرفت میں آ جاتا ہے تو وہ ''بیان واقعہ'' کو بھول کر ''واقعے'' میں کھو جاتا ہے۔'' (۲۰۴)

ہذیان *(Hallucination)* ایک ایسی الجھن ہے جس کا مریض فریبِ نظر میں مبتلا ہو کر اپنے تصوّرات کا دنیا کے وقوعات کے طور پر مشاہدہ کرتا ہے۔ بلاشبہ آخری سواریاں کا حاضر متکلم بھی اسی ہذیانی کیفیت کا شکار ہے جس کی وجہ سے اس کی راتوں کی نیند اور دن کا چین غارت ہو گیا اور ہذیان اسے غیر یقینیت اور غیر منطقیت کے سراب کی سیر کراتا ہے جس کا عقلیت اور حقیقت سے کوئی تعلق نہیں۔

ناول میں فریب نظر ہی ہے جو عدم کو وجود میں اور تصوّر کو مادی دکھا رہا ہے۔ راوی واحد متکلم کھلی آنکھوں سے دیکھ رہا ہے کہ سماجی اقدار شکست و ریخت سے دوچار ہیں اور تہذیبیں لہولہان۔ یہ سب سادہ بیانیہ اور شعور کی رَو میں سامنے آتا ہے۔ ناول نگار نے گنگا جمنی تہذیب کا آپسی بھائی چارہ بھی دکھایا ہے اور رشتے ٹوٹتے بھی دکھائے ہیں۔

ناول کے آخری حصّے میں بہادر شاہ ظفر کی اسیری اور رنگون لے جانے کا واقعہ بیان کرتے ہوئے نہایت عمدہ جزئیات نگاری کی گئی ہے۔ اس واقعہ میں زرہ بکتر پہنے سپاہی، گزرتی ہوئی سواری کو دیکھنے کے لیے چھپ کر بیٹھے لوگوں کی کیفیت اور لکڑی کے تخت پر بیٹھے بے تاج بادشاہ کا مضمحل چہرہ ہے۔ یہ آخری سواری تھی۔ اس بیان سے یہ پتا نہیں چلتا کہ راوی واحد متکلم کی آنکھوں دیکھی ہے۔ راوی کے جدِامجد کے تحریر کردہ روزنامچے کا حصّہ ہے یا راوی کے دادا جان کا بیان۔ لیکن یہ ٹکڑا اس ناول کی جان ہے۔

''دیکھئے اوہ دیکھئے سامنے والی سواری میں ٹوٹی ہوئی محرابیں اور کنگورے لدے ہیں۔ ان کے پیچھے والی سواری میں کٹاؤ دار اور نقشین دریچے ہیں۔ مینار اور گنبدوں کی سواری پیچھے آ رہی ہے اور یہ جو سامنے سے سواری گذر رہی ہے اس میں سنگھار دان، سرمہ دانی، خاص دان، پان دان، اور عطر دانوں کا انبار ہے۔ اس کے ٹھیک پیچھے والی سواری میں عماموں، کلف دار ٹوپیوں، خرقوں، جبوں اور عباؤں کے گٹھر لدے ہیں۔ ان کے پیچھے طوطوں اور میناؤں کے پنجروں کی سواریاں ہیں... اُف! دیکھو یہ جو بالکل ہمارے پاس سے سواری گذری، اس میں مثنویوں، قصیدوں، مرثیوں، رباعیوں، بارہ ماسوں، قصوں،

کتھاؤں اور داستانوں کے دفتر کے دفتر کتنے پھوہڑ انداز میں لادر کھے ہیں۔ خطاطی کے بیش قیمت نمونے قدم قدم پر زمین پہ گرتے جارہے ہیں۔''(۲۰۵)

اس حوالے سے ڈاکٹر غضنفر کہتے ہیں:

''ان تمام سواریوں پر لدے ساز وسامان ایک تہذیب سے وابستہ ہیں۔ گویا ساز وسامان نہیں جارہے بلکہ ایک تہذیب رخصت ہورہی ہے۔ وہ تہذیب جو اپنے پیچھے رنگ برنگی روشنیوں کے لشکارے چھوڑا کرتی ہے۔ یہ لشکارے مہذب ومتمدن انسانوں کے وہ رویے اور راہ داریاں ہیں جن کی روشنی سے اندھیرے کافور ہوتے ہیں۔''(۲۰۶)

یہ ناول قرۃ العین حیدر کے خاندانی ساگا کارِ جہاں دراز ہے کی طرح سید محمد اشرف کا 'خاندانی ساگا' تو ہے ہی لیکن ان دونوں میں ایک اشتراک یہ بھی ہے کہ دونوں ناول کجلاتی ہوئی تہذیب کا مرثیہ بھی ہیں۔ سلطنت مغلیہ، جو گنگا جمنی تہذیب کی پالنہار تھی، اس ناول کے آخری حصّے میں آخری سانس لے رہی ہے اور سیّد محمد اشرف نے اسی کی مناسبت سے حزنیہ اسلوب تراشا ہے۔ جس کی داد دیتے ہوئے قاضی عبدالستّار کہتے ہیں:

''ناول کے آخری صفحات میں جس صفائی سے کجلاتی ہوئی تہذیب کا غم انگیز ذکر کیا گیا، وہ مدّتوں پڑھا جاتا رہے گا۔''(۲۰۷)

ڈاکٹر علی رفاد فتیحی کا کہنا ہے:

''سیّد محمد اشرف ''اولاً وآخراً'' زبان پر ہی انحصار کرتے ہیں... حقیقت نگاری فطری طور پر زبان کو شفاف میڈیم تسلیم کرنے پر مجبور ہوتی ہے اور یہ موقف اختیار کرتی ہے کہ جب کوئی خارجی حقیقت زبان میں پیش ہوتی ہے تو وہ بدلتی نہیں۔ زبان ترجمانی کے عمل میں غیر جانب دار رہتی ہے۔ یہ غیر جانب داری اس ناول کے لسانی اظہار میں جابجا نظر آتی ہے۔ یہ اس کا ہی نتیجہ ہے کہ آخری سواریاں میں حقیقت نگاری ان ''تدبیروں'' کی تلاش کرتی اور بروئے کار لاتی ہے جن کی مدد سے اس ناول میں حقیقت بے کم وکاست ترجمانی ہوتی ہے... ناول کے ابتدائی حصے میں شیام لال کا شادی کی روداد سناتے وقت برج کا استعمال اس مخصوص تدبیر کی ایک خوبصورت مثال ہے:

''میں ان کے پیرن کو ہاتھ لگا کر ہوا کے گھوڑا پر بیٹھ کر گام تک آیو۔ راتنی رات سب لوگن سے مل کے کچی مٹی کی دیواریں کھڑی کر دئیں۔ اگلے دن ان پر چھپر ڈال دوَ۔ لاؤ رات کی بارات۔ گیس کے دس ہنڈے کرائے پر لاکر ٹینٹ والن سے دری، چادریں، تکیے لے۔''(۲۰۸)

مرزا حامد بیگ ۲۰۱۷ء : ناولٹ :تار پر چلنے والی اور ناول انارکلی کا تاریخی شعور پر مبنی محققانہ، تلازماتی اور فوٹو گرافک اسلوب، جادوی حقیقت نگاری اور اسلوب جلیل۔

مرزا حامد بیگ کے ناول انارکلی (۲۰۱۷ء) سے قبل ان کا ایک ناولٹ :تار پر چلنے والی بارہ افسانوں کے ہمراہ ۱۹۸۴ء میں شائع ہوا تھا جو پہلے پہل ''سیپ'' کراچی کے افسانہ نمبر ۱۹۷۷ء میں طبع ہو چکا تھا۔ یوں مرزا حامد بیگ لانگ

فکشن کی طرف اس وقت آئے جب اکیسویں صدی عیسوی کے ناول نگار حسن منظر، مرزا اطہر بیگ، شمس الرحمن فاروقی، سیّد محمد اشرف اور انیس اشفاق نے ہی نہیں بیسویں صدی کے نمایاں ناول نگاروں انیس ناگی اور انور سجّاد نے بھی لانگ فکشن لکھنے کا آغاز نہیں کیا تھا۔

مرزا حامد بیگ کا ناولٹ تار پر چلنے والی (۱۹۷۷ء) اپنی تکنیک، موضوع اور اسلوب کے حوالے سے ایک یکسر نیا تجربہ ہے۔ ناولٹ کے صرف دو نوخیز کردار ہیں۔، ایک لڑکا اور لڑکی۔ وہ دونوں بے نام کردار ہیں اور ناولٹ میں صرف ''وہ'' یا ''اُس'' کے حوالے سے اپنی شناخت برقرار رکھے ہوئے ہیں۔

ناولٹ تار پر چلنے والی اوائل جوانی *(Teen agers)* کی محبت اور محض چند رفاقتوں پر مبنی ہے۔ وہ چند لمحات، عمر کے ڈھل جانے پر یاد آتے ہیں۔ بیتا ہوا وقت ایک ایسی چال چل گیا کہ زندگی کا وہ اوّل اوّل سچا اور جوشیلا جذبہ اُدھیڑ عمری کا تاسف بن گیا۔ لڑکا، عمر ڈھل جانے پر بڑھاپے میں سوچتا ہے:

''تار پر چلتے ہوئے، صرف ایک دن اس کے قدم ڈگمگائے تھے۔ اب اس کے ایک طرف ایک خلقت سیٹیاں بجاتی،
تالیاں پیٹتی، بازو اٹھائے اس کی منتظر ہے اور دوسری طرف اکیلا میں۔
وہ سپاٹ چہرے کے ساتھ تار پر اپنا توازن قائم کیسے ساکت ہے۔''(۲۰۹)

یادوں کی ایک دھنک ہے، جس میں کردار تو صرف دو ہی ہیں لیکن لمحہ لمحہ گزرتی زندگی ان دونوں کرداروں کے گرد و پیش کا منظر نامہ تبدیل کرتی چلی جاتی ہے۔

پورا ناولٹ مکالماتی انداز میں لکھا گیا ہے۔ ایسے مقامات نہ ہونے کے برابر ہیں جہاں مرزا حامد بیگ کو یہ ضرورت محسوس ہوئی کہ کرداروں کی نشست و برخاست کا بیانیہ واحد حاضر متکلم کے صیغے میں بیان کریں۔ یوں ناولٹ کے چند مقامات پر آپ بیتی اور روزنامچے کا اسلوب جھلک دکھاتا ہے۔ فی الحقیقت ناولٹ تار پر چلنے والی پڑھنے کے علاوہ محسوس کرنے کی چیز ہے۔ ۱۹۸۴ء میں جب یہ ناولٹ کتابی صورت میں شائع ہوا تو *'The Herald' Karachi* نے لکھا:

"Hamid Baig's capacity to assimilate new experiences, and his freshness of expression and energe make him unique among ficiton writers."(۲۱۰)

مرزا حامد بیگ کا ناول انارکلی ۲۰۱۷ء میں سامنے آیا۔ جس کا مرکزی کردار نادرہ (انارکلی) چارسو اکیس سال پرانی مغلیہ تاریخ کا شکوک و شبہات میں لپٹا ایک ایسا کردار ہے، جس کے بارے میں اکثر یہ سوال اٹھایا جاتا رہا کہ انارکلی حقیقت تھی یا فسانہ؟ اس لیے کہ اکبری عہد کی معاصر تاریخ نے جان بوجھ کر اس سے پہلو تہی کی اور بعد از آں مؤرخ کے پاس ٹھوس تاریخی شہادتیں نہ ہونے کے سبب اس کردار کی قلعہ لاہور میں موجودگی اور اس کے انجام سے انکار کا رویہ سامنے آیا۔ اس انکار کی بنیادی وجہ مسلم حکمرانوں کو ظلم و زیادتی کے الزامات سے پاک ثابت کرنا تھا۔

یوں قلعہ لاہور کی ایک کنیز انارکلی کا کردار تاریخ کے کئی اسرار سمیٹے مبہم ہوتا چلا گیا۔ ہندو تاریخ دانوں نے اس موضوع کو جان بوجھ کر نہ چھوا کہ مذہبی منافرت کا الزام نہ آئے، لیکن اب مرزا حامد بیگ نے انتہائی دلیری سے مختلف دلائل

اور متعدد تحقیقی ماخذات کو بنیاد بناتے ہوئے یہ ثابت کر دیا کہ انارکلی، فسانہ نہیں حقیقت تھی۔ اکتیس سال میں تحریر کردہ دو سو اڑتالیس صفحات پر مشتمل یہ ناول اولاً ایک ہزار سے زاید صفحات پر لکھا گیا اور بعد از آں اس کی کاٹ چھانٹ کی گئی۔ اس اکتیس سال کی طویل مدّت میں چار سو اکیس سال پہلے کے قلعہ لاہور کی ایک اٹل حقیقت اور ایک اہم زمینی واقعے کو زیر بحث لایا گیا ہے اور وہ تمام پہلو جنھیں نظر انداز کر دیا گیا یا مسخ کرنے کی کوشش کی گئی، سامنے آ گئے۔ یوں یہ ناول متبادل تاریخ کا درجہ رکھتا ہے۔ جس نے اکبری عہد کی معاصر تاریخ کے جھوٹ طشت از بام کر دیئے ہیں۔ اب اگر یہ کہا جائے کہ تاریخ میں سنہ کے علاوہ ہر بات جھوٹ ہوتی ہے تو غلط نہ ہوگا۔

جمالیاتی تجربے کے ساتھ اس ناول کا ایک مقصد 'پدرسری نظام' میں غیرت کے نام پر انارکلی کا قتل، قتل ناحق قرار دلوانا ہے۔ بات صرف قتل پر ہی ختم نہیں ہوتی، انارکلی پر ڈھائے جانے والے مظالم کی داستان طویل ہے۔ چار سو اکیس سال سے اپنی قبر سے محروم ہے اور یہی اس ناول کا بنیادی قضیہ ہے جس کی تائید ناول کے انتساب سے بھی ہو جاتی ہے۔ ''اکبر اعظم کے نام، جنھوں نے شہزادہ لوہ کے ہاتھوں قلعہ لاہور میں جلایا چراغ بجھنے نہ دیا اور ایک ننھا سا دیا پھونک مار کر بجھا دیا۔''

ناول انارکلی میں متبادل تاریخ کو ناقابل تردید تحقیق کی بنیاد پر فکشن میں ڈھالنے کا اسلوب توجہ طلب ہے۔ آزاد تلازمۂ خیال کے ذریعے ماضی کو حال اور حال کو ماضی سے جوڑ دینے والی یہ تکنیک اور اس سے مطابقت رکھنے والا یہ وہ اسلوب ہے، جس کا اردو فکشن میں آغاز ہی مرزا حامد بیگ کے افسانہ ''جانکی بائی کی عرضی'' (۲۰۰۰ء) سے ہوا۔ یہ تاریخ میں اکتیس سال کے لیے رچ بس جانے کا نتیجہ ہے۔ اسی لیے خود ناول نگار نے اپنے ناول کو تاریخی نہیں، متبادل تاریخ کے حوالے سے، 'دستاویزی ناول' قرار دیا ہے۔

ناول نگار کی اکتیس سالہ محنت شاقہ اور تاریخی شعور پر مبنی محققانہ اسلوب کے تحت ناول انارکلی میں جن حقائق کی بازیافت کو ممکن بنایا گیا ہے، وہ یہ ہیں:

(i) اکبری عہد اور بعد کے مسلم مؤرخین نے انارکلی کے قتل اور سبب چھپانے کی سرتوڑ کوشش کی اور اسے بے نام رکھا۔ اس میں سب سے نمایاں کردار ابوالفضل کا تھا۔ جس نے اس حوالے سے پردہ پوشی کی کہ شاہی خاندان کے ماتھے پر ''زنا بالمحرمات'' کا داغ نہ لگے۔ ابوالفضل نے ۱۵۹۴ء میں پاگل کا بہروپ بھر کر انارکلی کے حجرے میں داخل ہونے والے شہزادہ سلیم کو ''اکبر نامہ'' میں ایک پاگل شخص قرار دیا۔ جب کہ یورپی سفر نامہ نگاروں نے شہزادہ سلیم ہی کے حوالے سے اس واقعے کا ذکر کر کے اس راز سے پردہ اٹھا دیا۔ ناول سے ثابت ہے کہ اکبری عہد کے ایرانی شاعر عرفی شیرازی نے شہزادہ سلیم کے ایک قصیدہ میں انارکلی کے بیک وقت سلیم اور اکبر کے ساتھ جسمانی تعلقات کا ذکر کیا، جس کی بنا پر عرفی شیرازی کو زہر دے کر قتل کر دیا گیا۔ محققین کا اس میں اختلاف نہیں کہ عرفی شیرازی کا قتل ابوالفضل کے بھائی فیضی نے کروایا تھا۔

(ii) اکبر کے میر عدل میر عبدالحی کی عدالت میں انارکلی پر ۱۵۹۱ء میں شہنشاہ اکبر کو زہر دینے اور بعد ازاں اکبر کے حرم شاہی کا حصہ ہوتے ہوئے، شہزادہ سلیم کے ساتھ پکڑے جانے کے حوالے سے اقدام قتل اور

''زنا بالمحرمات'' کے مقدمات قائم کیے گئے۔ انارکلی نے اذیت ناک سزاؤں کے باوجود اکبر کو زہر دینے کی سازش میں ملوث ہونے کا اقرار آخر دم تک نہیں کیا۔ لہٰذا اسے 'زنا بالمحرمات' کے مقدمہ میں شریک مجرم کے طور پر سزا ملی اور آئین اکبری کے تحت اس کی ناک اور کان کاٹنے کے بعد اسے اسی کے حجرے میں زندہ چنوا کر حبس دم کی سزا دی گئی اور وہ مر گئی۔

(iii) انارکلی ۲۹ نومبر تا ۶ دسمبر ۱۵۹۹ء کی درمیانی مدّت میں زندہ درگور کر دی گئی۔ حتمی تاریخ نہیں بتائی جا سکتی کہ وہ کب مری۔ اس لیے کہ انارکلی کے حجرے کی آکسیجن کب ختم ہوئی، نہیں معلوم۔ شہزادہ سلیم (جہانگیر) نے انارکلی کی قبر کے تعویذ پر ۱۵۹۹ء اور ۱۰۰۸ھ ہی لکھوایا، اس لیے کہ انارکلی کو زندہ درگور کروا دینے کا سال یہی تھا۔

(iv) بعد کے مؤرخین نے مسلم حکمرانوں کو پاک طینت ثابت کرنے کے لیے مقبرہ انارکلی کو سلیم کی ایک اور بیگم 'صاحب جمال' کا مدفن قرار دیا۔ یہ نہ سوچا کہ قبر پر سال وفات ۱۰۰۸ھ درج ہے اور صاحب جمال کا سال وفات ۱۰۰۷ھ تھا۔ یہ قتلِ عمد کو چھپانے کی بھونڈی کوشش ہے۔

(v) قلعہ لاہور میں عہد اکبری کی بیشتر عمارات موجود ہیں لیکن اکبری محل اور حرم شاہی میں قیام پذیر بیگمات اور لونڈیوں کے حجروں کی صرف بنیادیں باقی رہ گئی ہیں۔ کیوں؟ اس لیے کہ شہزادہ سلیم نہیں چاہتا تھا کہ نشانیاں رہیں۔ ناول میں اکبری محل کے ملحقہ انارکلی کے حجرے کی بھی نشان دہی کر دی گئی ہے جس میں انارکلی ۱۵۹۱ء تا ۱۵۹۹ء اقامت پذیر تھی اور وہیں آخری سانس لیے۔

(vi) شالامار باغ اور شیش محل کو عہد شاہجہاں کی یادگاریں قرار دیا جانا غلط ہے۔ یہ عمارات اکبری عہد کی تعمیرات ہیں۔ اُس دور میں ''شالامار'' کو ''شالی مار'' کہا اور لکھا جاتا تھا جس کا تذکرہ اس دور کی شاعری میں بھی ہے اور 'توزک جہانگیری' میں بھی۔

(vii) اکبر کے جاری کردہ مذہب ''دین الٰہی'' کا وجود تھا۔ مرزا حامد بیگ نے نہ صرف اس مذہب کے پیروکاروں کی اس دین میں شمولیت کے طریقۂ کار کو تفصیل سے بتایا ہے بلکہ دین الٰہی کے بہت سے پیروکاروں کے نام بھی لکھ دیئے ہیں۔ جن میں سے ایک نام شہزادہ سلیم کا بھی ہے۔ جس نے انارکلی کے قتلِ عمد کے بعد 'دین الٰہی' کو چھوڑ دیا۔

(viii) لاہور کا معروف ملامتی صوفی شاعر شاہ حسین، جلال الدین اکبر کا مخالف تھا۔ وہ شہزادہ سلیم سے رابطے میں تھا اور شہزادہ سلیم اس کا روزنامچہ لکھوایا کرتا تھا۔ ابوالفضل کا قتل بھی شہزادہ سلیم نے کروایا۔

(ix) اس وقت انارکلی کی قبر مقبرے میں ہونے کے باوجود گنبد کے عین نیچے نہیں۔ گنبد کے عین نیچے ۱۹۹۲ء میں ڈاکٹر انیس ناگی نے بورنگ کروائی تا کہ قبر کی موجودگی کا پتا چلایا جا سکے لیکن زیر زمین کوئی رکاوٹ نہیں آئی جو اس بات کا ثبوت ہے کہ نیچے کوئی قبر موجود نہیں۔ اس لیے کہ ۱۸۵۲ء میں جب 'مقبرہ انارکلی' چرچ

بنایا جارہا تھا تو انارکلی کا ماندہ وجود گنبد کے عین نیچے سے نکال کر صدر دروازے سے ملحقہ بائیں برجی کے نیچے دفن کر دیا گیا تھا جہاں وہ اب بھی موجود ہے لیکن کون سی بائیں برجی؟ اس لیے کہ عمارت کے صدر دروازے میں تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں۔ بقول مرزا حامد بیگ اب صرف وہی ہیں جو اس ضمن میں راہ نمائی کر سکتے ہیں، اور کوئی نہیں۔ اس لیے کہ مقبرہ انارکلی کے بنیادی سٹرکچر سے وہی واقف ہیں اور محکمہ آثار قدیمہ بھی اِس سے لاعلم ہے۔ یہ سارا کچھ تاریخی شعور پر مبنی محققانہ اسلوب میں بیان کیا گیا ہے۔

ناول انارکلی میں متعدد کتب و تحقیقی جراید کے حوالے موجود ہیں، جیسے:

Early Travels in India 1583-1619 مرتبہ: ولیم فوسٹر (۱۹۲۱ء)، ''سکینۃ الاولیاء'' از داراشکوہ (فارسی) مخطوطہ: (۱۶۴۲ء)، *Voyage to East India* از ایڈورڈ ٹیری (۱۶۵۵ء)، ''سیاحت نامۂ افریقہ وایشیا'' از ٹامس ہربرٹ، ''توزک جہانگیری'' از نورالدین محمد جہانگیر'' ''تحقیقات چشتی'' از نور محمد چشتی (۱۸۶۰ء)، *Lahore* از سید محمد لطیف (۱۸۹۰ء)، ''تاریخ لاہور'' از کنہیا لال، *Journal of the Punjab University Historical Society*، لاہور، رسالہ ''عالمگیر''، لاہور (سلور جوبلی نمبر)، اپریل — مئی ۱۹۵۰ء، *Lahore: Past and Present* از ڈاکٹر محمد باقر (۱۹۵۲ء)، ''ہموکلیات عرفی شیرازی''، تہران، ''مغلیہ سلطنت کا زوال'' از آر پی ترپاٹھی، ''آئین اکبری'' از ابوالفضل، ''تاریخ ہندوستان سلطنت اسلامیہ کا بیان'' (جلد پنجم)، *Cambridge History of India*، از ولزلے ہیگ، (۱۹۳۷ء)، ''دربار اکبری''، از محمد حسین آزاد، *Thevenot* (جلد سوم)، ''اکبر نامہ'' از ابوالفضل اور ''انارکلی: حقیقت یا فسانہ'' از ڈاکٹر انیس ناگی۔ اس کے علاوہ انڈین فلمی صنعت کی تاریخ، بالخصوص انارکلی کے مظلوم کردار کو پردۂ سیمیں پر کب کب پیش کیا گیا۔ اسی طرح انارکلی کے موضوع پر لکھا جانے والا اردو کا پہلا ناول ''انارکلی'' از محمد دین فوق (۱۸۹۹ء)، اس ناول کا بنگالی ڈراما کی صورت ترجمہ اور بنگالی سے انگریزی ترجمہ (۱۹۱۹ء) کے حوالہ جات اور خالصتاً تحقیقی مباحث کو محققانہ اسلوب میں اس طرح سمیٹا گیا ہے کہ تاریخ سے رغبت رکھنے والا قاری اُکتاتا نہیں۔ ایک تجسس ہے، جو قاری کی انگلی تھامے آگے اور آگے لیے چلتا ہے۔ اور داد طلب بات یہ ہے کہ تاریخ کے ردّ اور متبادل تاریخ رقم کرنے کے اس پیچیدہ عمل کے بعد بھی مرزا حامد بیگ کو ناول کے آخر میں تحقیقی مقالہ کی طرح حواشی و حوالہ جات درج نہیں کرنا پڑے۔

فنِ تحقیق، ذوقِ تاریخ اور فلم سازی کے تکنیکی معاملات سے نابلد قاری کے لیے ناول کے چند ایک مقامات البتہ غیر دلچسپ اور اُکتا دینے والے ثابت ہو سکتے ہیں، جیسے انارکلی سے متعلق خاص طرز کے *Mind set* کے حامل مسلم تاریخ نویسوں کے بیانات کے ردّ میں دیئے گئے دلائل اور بطور سیٹ ڈیزائنر: ہُدہُد کا پیش کردہ قلعۂ لاہور کا منظر نامہ، جو فلم کی کاغذی تیاریوں کے لیے حد درجہ ضروری تھا۔ بہ صورت دیگر دوہرے پلاٹ کا یہ ناول ہر طرح کے قاری کے لیے دلچسپی کا حامل ہے۔ تاریخی شعور کا حامل مرزا حامد بیگ کا محققانہ اسلوب اس قدر فطری ہے کہ تاریخ سے بحث بوجھل پن کا شکار نہیں ہوتی۔ مثال ملاحظہ ہو:

''توزک جہانگیری'' کے مطابق بارہ سالہ ولی عہد شہزادہ سلیم بھی اکبر کے ہمراہ تھا۔ ۱۱۰ گست ۱۵۸۱ء میں اکبری لشکر کابل پہنچا۔ فتح کابل کے بعد مرزا حکیم کو معزول کر کے کابل، مرزا حکیم کی ہمشیرہ بخت النساء بیگم زوجہ خواجہ حسن ہروی کے حوالے

کیااور یکم دسمبر ۱۵۸۱ء کو مع شہزادہ سلیم، لاہور سے ہوتا ہوا آگرہ واپس چلا گیا۔"

اب نیرنگ صاحب ہاتھ سے لکھے نوٹس کا سہارا لے کر بات کر رہے تھے۔ اپنے سامنے دھرے کاغذات کو الٹتے پلٹتے ہوئے بولے : کیا کروں، سنین کا معاملہ ہے، عینک تو لگانی پڑے گی۔"(۲۱۱)

تاریخی شعور اور محققانہ اسلوب کے حامل ناول انارکلی میں بن لکھی تاریخ کو سمیٹنے کے حوالے سے ڈاکٹر خالد علوی لکھتے ہیں:

"ناول انارکلی نے نہ صرف اردو ناول کی کم مائیگی دور کر کے مزید باثروت کیا ہے بلکہ تاریخ بھی کلی طور پر تبدیل کر دی ہے۔ مرزا حامد بیگ نے دو دہائیوں تک اردو، فارسی، انگریزی اور فرانسیسی کے تمام موجودہ معلوم حوالوں تک رسائی حاصل کی۔۔۔ مرزا حامد بیگ نے عرفی کے دو شعر بھی تلاش کیے ہیں جن سے برطانوی سیاحوں ولیم فنچ اور ایڈورڈ ٹیری کے بیانات کی تصدیق ہوتی ہے۔۔۔ یہ طے شدہ امر ہے کہ حسینہ اس وقت تک بیٹے کے لیے حلال نہیں، جب تک وہ باپ کی خواب گاہ میں مقیم ہو، لیکن ہر ادنیٰ تا اعلیٰ سے حاصل کردہ فتویٰ کے ذریعے وقت کی دلھن بہ یک وقت اکبر بادشاہ اور شہزادہ سلیم کے لیے حلال قرار پائی (ترجمہ : مرزا حامد بیگ)۔۔۔ جہانگیر نے نہ صرف اپنی بیٹی کا نام نادرہ بیگم رکھا بلکہ اپنے دو بیٹوں شاہجہاں اور شہزادہ پرویز کی بیٹیوں کا نام بھی نادرہ رکھا۔ اس اہم نکتہ کی طرف بھی پہلی بار حامد بیگ نے توجہ منعطف کرائی ہے۔۔۔ انارکلی اور سلیم کی عشقیہ کہانی کے متوازی شہر یار مرزا اور شازیہ کی کہانی ناول کو ہمارے عہد میں لے آتی ہے۔ اس ناول میں معلومات کا جس قدر خزانہ موجود ہے اس کی تحسین بھی مشکل ہے۔ وجہ یہ ہے کہ جس خوش اسلوبی سے موسیقی، فن تعمیر اور تاریخی واقعات کو ناول کا جز بنا دیا ہے وہ کہیں بھی قاری پر بار محسوس نہیں ہوتا، بلکہ قاری یک گونہ مسرت محسوس کرتا ہے۔۔۔ ہوسکتا ہے حامد بیگ نے اپنے ہیرو کا نام 'شہر یار' شعوری طور پر منتخب کیا ہو چوں کہ 'شہر یار' دودمان تیموریہ کا پسندیدہ نام تھا اور تقریباً ہر نسل میں کئی شہر یار موجود تھے، لیکن یہ شہر یار اپنی بعض کوتاہیوں کے باوجود اپنے متقدمین سے اس معنی میں برتر ثابت ہوتا ہے کہ اس کی محبوب شازیہ کو سماج محبوس نہیں کر سکا۔ شازیہ ایک سماجی شخصیت ہے جو صدیوں کے بعد 'انارکلی' کو انصاف دلانے کی کوشش کرتی ہے۔"(۲۱۲)

مرزا حامد بیگ نے عمر بھر افسانہ نگاری کی اور فکشن کو متبادل تاریخ کے طور پر لکھنے میں اپنی مہارت تسلیم کروائی۔ اس حوالے سے مبین مرزا لکھتے ہیں:

"یہ ناول اس اعتبار سے الگ تخلیقی تجربہ ہے کہ اس کی تصنیف کے دورانیے میں ربع صدی سے زائد عرصے کی تاریخی، واقعاتی اور متنی تحقیق بھی شامل ہے۔ تاہم تاریخ کے جس دور، واقعے اور کرداروں کی یہ تحقیق ہے اور جس انداز سے مرزا حامد بیگ نے یہ تحقیق کی، وہ چیزے دگر ہے۔۔۔ تاریخ کے ساتھ پھر ایک مسئلہ اور بھی ہوجاتا ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس کے اوراق پر اچھی خاصی انسانی صورت میں جگہ پانے والے کچھ کردار اپنا انسانی قالب برقرار نہیں رکھ پاتے اور ایک متھ بن جاتے ہیں۔ مرزا حامد بیگ نے اپنے ناول میں جس کردار کو موضوع بنایا ہے یعنی انارکلی، وہ ایسا ہی ایک کردار ہے۔ ایسے کرداروں کو تخلیقی تجربے میں سہارتے ہوئے سلامت روی سے پار اترنا آسان نہیں ہوتا۔ مرزا حامد بیگ نے یہ

کام محنت سے کیا ہے، اور اس طرح کہ صرف اس کردار کے گرد اکٹھا ہونے والا جھاڑ جھنکار ہی صاف نہیں ہوا، بلکہ مغلیہ عہد کے اس دور کے اقتداری رویوں اور محلاتی صورت حال کی بھی صفائی ہوئی ہے۔۔۔۔واقعہ یہ ہے کہ دربار اکبری کے فیصلے کے مطابق دیوار میں چنی گئی انارکلی کو مرزا حامد بیگ زندہ برآمد کرنے میں کامیاب رہے ہیں۔۔۔مرزا حامد بیگ کے ناول کے صفحات پر یہ کردار ہمیں اس انسانی صورت میں ملتا ہے کہ جس کے لیے کرسچینیٹی میں ''اوریجنل سن'' کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم اس کردار کو تاریخ سے نکل کر اپنے عہد کے لاہور میں اور شمالی علاقوں کے پہاڑوں پر گھومتے ہوئے بھی دیکھ سکتے ہیں۔ یہ اپنے عہد سے ایک تاریخی کردار کو relate کرنے کا عمل تو ہے ہی لیکن اس کے ساتھ یہ اس وجود کی جبلّی اور جذباتی قوتوں اور انسانی احساس کی *vulnerability* کا اثبات بھی ہے۔ یہی اس ناول کی اصل خوبی ہے۔''(۲۱۳)

ناول میں ماضی اور زمانۂ حال کی انارکلی (نادرہ اور شازی) کے حوالے سے دو پلاٹ ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔لیکن دونوں پلاٹس کے اشتراکات کے سبب ایک کہانی دوسری کہانی کے لیے کچھ نہ کچھ اضافے کا سبب ہی بنتی ہے،لیکن الگ الگ اسالیب میں۔ جب کہ دونوں کہانیوں کے ایک ہی طرز کے واقعات کو ناول میں سمیٹنے کا جتن کیا گیا ہے،جس سے قاری کی توجہ منتشر نہیں ہونے پاتی۔

مقتول انارکلی کے حوالے سے ناول میں واقعات کا تاریخی تسلسل قابل داد ہے جو ناول نگار کی اکتیس سالہ تحقیق اور محققانہ اسلوب کا ثمر ہے۔ ناول میں قدم بہ قدم اہم سوالات اٹھائے گئے ہیں اور وہیں ان کے جوابات بھی فراہم کر دیئے گئے ہیں، جو پلاٹ میں کوئی خلا باقی نہیں رہنے دیتے۔ تاریخی تناظر سامنے لاتے ہوئے ناول نگار نے محققانہ اسلوب نگارش برتا ہے،لیکن اسے بول چال کے انداز میں قلم بند کر کے اس کا دوٹوک پن اور صلابت ختم کر دی ہے۔نتیجے کے طور پر متبادل تاریخ اس خوش اسلوبی سے سامنے آئی ہے، جو فکشن سے مخصوص ہے۔

ناول میں عہد اکبری اور عہد موجود کی کردار نگاری سب سے متاثر کن جزو ہے۔ ناول نگار کا نقطۂ نظر فلسفیانہ اور اسلوب تجزیاتی نفسیات کا ہے۔ وہ کرداروں کی نفسیات کا مشاہدہ کرتے ہوئے انھیں تخلیقی انداز میں اپنی تجزیاتی فکر کے ساتھ قدم بہ قدم آگے بڑھاتے ہیں۔ یوں ان کے تاریخی کردار مزید مکمل ہوتے جاتے ہیں اور فلم یونٹ کے شہر یار مرزا، شازی، راجہ رسالو، ہُد ہُد، ڈاکٹر سرجیت کور، ڈاکٹر نذیر برلاس اور میر نسیم ظفر تو جیسے سانس لینے لگ جاتے ہیں۔ ناول کا ہر کردار جب کچھ بولتا ہے تو ساتھ کے ساتھ نہایت غور سے سب کچھ سن بھی رہا ہے۔ اسلوب کی سطح پر خارجیت میں داخلیت اور حاضر میں غائب کی صورت حال دیکھنے کو ملتی ہے،جس کے لیے شعور کی رَو کی تکنیک برتی گئی ہے۔ ناول میں کئی ایک مقامات پر سرجیت کور اور شہر یار مرزا کو اس صورت حال میں دکھایا گیا ہے۔

صرف شہر یار مرزا ہی کی کردار نگاری میں اسلوبیاتی سطح پر 'شعور کی رَو' کا استعمال دیکھتے چلیے،جس کے ذریعے زمانۂ حال کو 'اکبری عہد' سے بے مثل انداز میں جوڑ دیا گیا ہے:

(i) ''ابھی کچھ دیر پہلے، سگریٹ کے لمبے لمبے کش لیتے اور دھوئیں کے مرغولے اڑاتے ہوئے اس نوک دار ٹھوڑی والے

جوان نے گھوڑے کی زین سے ٹیک لگائے، اونگھتے ہوئے دکاندار کے قریب سے ہو کر سٹینڈ پر لٹکتی ہوئی زرہ بکتر کو دونوں ہاتھوں میں تولتے ہوئے، اس کی ساخت اور معیار کا اندازہ لگایا، اسے الٹتے پلٹتے ہوئے وہیں پر کھڑے کھڑے زیب تن کیا اور اپنے داہنے ہاتھ کی دیوار پر جڑی کھونٹی پر جھولتی ہوئی آرائشی تلواروں میں سے ایک، جو سب سے وزنی تھی، اپنے لیے منتخب کر لی۔

اس وقت وہ بہت جلدی میں تھا۔ اس کے مُشکی گھوڑے نے ہنہنا ہنہنا کر آسمان سر پر اٹھا رکھا تھا۔ سو اس نے وہیں سے جست لی اور گھوڑے کی پیٹھ پر بیٹھ، یہ جا وہ جا۔'' (۲۱۴)

(ii) ''...اودے پور کے لق و دق میدانوں میں اُس روز گھمسان کا رن پڑا۔ نوکدار ٹھوڑی اور مغلئی آنکھوں والے اس دراز قامت نوجوان نے لپک لپک کر دشمن کا تعاقب کیا اور کشتوں کے پشتے لگا دیئے۔ تا آنکہ رات بھیگنے لگی اور چاند کی ٹکیا چہار جانب لڑھکتے پھرتے سیلانی بادلوں میں بہت روشن دکھائی دینے لگی۔

وہ تھکا ہارا اپنے خیمے تک آیا تو اونگھتے ہوئے دکان دار کی آنکھ کھل گئی۔ اس نے گھوڑے کی زین سے ٹیک لگائے، نیم مدہوشی میں کلائی کی گھڑی پر نگاہ کی اور سیدھا ہو کر بیٹھ گیا۔ رات کے آٹھ بج رہے تھے اور برابر کی اکثر دکانیں بند ہو چکی تھیں۔ نیند کے جھکورے لیتے ہوئے دکان دار نے جلدی جلدی بکھری ہوئی اشیاء کو سمیٹا اور باہر نکل کر دکان کا شٹر گرا دیا۔'' (۲۱۵)

(iii) ''تمبا کو کے مرغولے اُڑاتا، سرمئی لانگ کوٹ میں ملبوس وہ دراز قامت جوان لمبے لمبے ڈگ بھرتا ہوا، خانی بلڈنگ اور کوتوالی کی ترائی اُتر جانے کو ابھی مڑا ہی تھا کہ عین اسی لمحے مرحبا ہوٹل کے پچھواڑے، ایک چچماتی ہوئی روڈ لائینر تیز موڑ کاٹ کر جھٹکے کے ساتھ رُکی۔ انجن کا شور تھا تو اس کی جگہ ایک بہت سریلی اور یکسر انوکھی نسوانی آواز نے لے لی۔

اے مورے عالی!

یہ بیلاس خانی ٹوڈی کی مدھر لے تھی یا ایک التجا، مغلئی آنکھوں والا کچھ سمجھ نہیں پایا۔ اس نے تیزی کے ساتھ پلٹ کر ترائی کے رُخ پر تنے ہوئے آہنی جنگلے کا سہارا لیتے ہوئے گردن نیوڑھا کر تاریکی میں جھانکا۔ وہ کومل نسوانی آواز اسی تاریک ترائی سے ہر طرف پھیل جانے کا جتن کرتی ہوئی اوپر اٹھ رہی تھی۔

ایک التجا، جس نے آہنی جنگلے کے نیچے سے مخروطی انگلیوں والے نازک ہاتھ بڑھا کر اس کے دونوں پانو تھام لیے۔

''انصاف... شہزادۂ عالم، انصاف۔'' (۲۱۶)

پورے ناول میں اسلوبیاتی سطح پر شعور کی رَو (*Stream of Consciousness*) برت کر ماضی کو حال اور حال کو ماضی سے اس طرح جوڑا گیا ہے کہ مرزا حامد بیگ کو ہر ہر مقام پر دیگر ناول نگاروں کی طرح پانچ، پانچ صفحات کی وضاحتیں نہیں کرنا پڑیں۔ ناول کے آغاز میں شہر یار مرزا کا کوہ مری کی مال روڈ پر چہل قدمی کرتے ہوئے آلات حرب کی دکان سے چند منٹوں میں بطور شہزادہ سلیم کے اُودے پور پہنچ کر رانا چتوڑے سے معرکہ آرائی اور واپسی اور مرحبا ہوٹل مری کے پچھواڑے روڈ لائینر کے رُکنے اور خالصتاً کلاسیکی راگ کی بیلاس خانی ٹوڈی، میں اے مورے عالی!... انصاف! شہزادۂ عالم انصاف'' کی التجا

تو آپ نے ملاحظہ کر لی لیکن اس کے ساتھ ہی فلمی یونٹ کے ساتھ کوہ مری سے خانسپور تک جاتے ہوئے، بس کے اندر بیٹھے بیٹھے شہر یار مرزا کس طرح خیالوں ہی خیالوں میں چار سو سال پیچھے جا کر بلخ، ہرات، غزنی اور جلال آباد سے لاہور کی طرف آتے ہوئے قافلے کے ساتھ گیارہ بارہ برس کی لڑکی نادرہ (انارکلی) کی طرف سب کو متوجہ کرواتا ہے، داد طلب ہے۔

خانسپور میں مے نوشی کی محفل کے دوران انارکلی کے حوالے سے بات کرتے کرتے اچانک ڈاکٹر سرجیت کور کا یوں محسوس کرنا، جیسے انارکلی یہیں کہیں موجود ہو،

''سُنی آپ نے انارکلی کی پکار؟'' ڈاکٹر سرجیت کور نے میر صاحب کا کندھا چھو کر پوچھا۔

''ہاں۔'' میر صاحب کی آواز گہرے کنویں سے ابھری۔'' (۲۱۷)

یہاں مرزا حامد بیگ نے شعور کی رَو کا انوکھا تجربہ اس حوالے سے کیا ہے کہ نہ صرف ڈاکٹر سرجیت کور، بلکہ میر نسیم ظفر بھی طول موج (*Wave-length*) پر شعور کی رَو کے تجربے میں شریک ہیں۔ اس سے قبل اس نوع کا دوہرا شعور کی رَو کا تجربہ کسی فکشن رائٹر کے ہاں دیکھنے کو نہیں ملتا۔ یہاں اگر مے نوشی کی محفل نہ ہوتی تو ایسا ممکن نہ تھا۔ نیز ناول کے اسی مقام پر، جہاں فروری ۱۶۰۶ء میں جہانگیر کے پابند سلاسل، باغی بیٹے شہزادہ خسرو مرزا کو کامران کی بارہ دری میں ہتھکڑی اور بیڑیوں میں جکڑ کر بادشاہ (جہانگیر) کے رُوبرو کیا جاتا ہے، تب بھی شعور کی رَو کا انوکھا استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔ جو جادوی حقیقت نگاری میں ڈھل گیا ہے۔ مغموم بادشاہ (جہانگیر) کے ساتھ اشجار بھی شعور کی رَو کے تجربے میں شریک ہیں:

''اس وقت سورج سوا نیزے پر اتر آیا تھا اور باغیچے کے راہداریوں سے قطار اندر قطار، سرو کے درخت بارہ دری سے ملحقہ تالاب میں اتر جانے کو چل پڑے تھے۔'' (۲۱۸)

ناول میں جب ۳۱ مئی ۱۶۰۶ء کے دن کا احوال ''تو زک جہانگیری'' کے مُستند حوالے کے ساتھ لکھا جا رہا تھا تو شہر یار مرزا 'شعور کی رَو' کے تحت ماضی میں ڈوب اُبھر رہا تھا۔ یہ جادوی حقیقت نگاری ہے۔ شہر یار مرزا خیالوں ہی خیالوں میں ۲۹ نومبر تا ۶ دسمبر ۱۵۹۹ء کے دن کو یاد نہیں کر رہا، وہ تو جیسے قلعہ لاہور میں موجود ہے، جب انارکلی کو زندہ در گور کر دیا گیا:

''شاہی حرم میں کبوتروں کے پنجرے کے ارد گرد گل داؤدی اور گل سرنگوں کے پودے ہی نہیں، ارجن کے ثابت قدم درخت بھی جڑوں سے اکھڑ گئے اور ان میں الجھی چاند کی کشتی اوندھی ہو گئی۔ شاہی محل سرا سے کسی نے تازہ خون سے بھرا طشت راوی کے پانی میں انڈیل دیا تھا۔'' (۲۱۹)

اسی طرح ناول میں جب انارکلی کا مقبرہ نو برس میں تعمیر ہو گیا تو قلعۂ آگرہ کے ایک ایوان میں شہنشاہ ہند نور الدین محمد جہانگیر، ملکہ نور جہاں کے ساتھ بیٹھا دریائے جمنا کا نظارہ کر رہا ہے۔ ایسے میں شہر یار مرزا شعور کی رَو کے تحت سوچتا ہی نہیں، اپنی آنکھوں سے دیکھا اور سنتا ہے:

''کس کی قبر کا تعویذ ہے؟'' ملکہ نور جہاں نے استفسار کیا۔

''بے نام تھی، ایک جوانا مرگ۔''

''کوئی تو نام ہو گا اُس کا۔''

''عرش آستانی نے اسے ایک نام دیا تھا۔۔۔انارکلی۔لیکن اس نام سے نوازنے کے بعد اس کی زندگی کا چراغ گُل کر دیا۔''(۲۲۰)

ناول میں دیگر بھی کئی ایک مقامات ایسے ہیں، جہاں اسلوبیاتی سطح پر شہر یار مرزا کی معرفت شعور کی رَو اور جادوی حقیقت نگاری کے تحت مغلیہ اجتماعی لاشعور باہم ایک ہو کر سامنے آتا ہے۔مثال کے طور پر اکبر کے سفرِ کشمیر کے دوران راجوڑی کے مقام پر رات کے وقت انارکلی، اکبر کے خیمے سے نکل کر شہزادہ سلیم کے خیمے کی طرف نکل جاتی ہے، یا جب ہُد ہُد قلعہ لاہور کے خلوت خانۂ خاص کی تفصیل بیان کر رہا ہوتا ہے تو اسلوبیاتی سطح پر شعور کی رَو میں مغلیہ اجتماعی لاشعور کارل یونگ (Carl Jung) کے عمیق مطالعے کا پتا دیتا ہے:

''ہُد ہُد کی آواز کہیں دور سے آ رہی تھی۔مغلئی آنکھیں مُند گئیں،لیکن جیسے شہر یار مرزا نے کھلی آنکھوں سے دیکھا کہ انارکلی سخت ملول ہے اور وہ شاہی حرم سرا کے پچھواڑے پھولوں کی باڑ اور کبوتروں کے پنجرے کے ساتھ ساتھ چلتے ہوئے اپنے ہی قدموں پر گر گر اٹھ رہی ہے اور احاطہ جہانگیری کے باغیچہ میں بہت دیر سے کوئی خیال انگ میں گا رہا ہے: ''جیا نا ہیں لاگے تم بن سیّاں۔''(۲۲۱)

یہاں ناول نگار کے رس بھرے محققانہ اسلوب کا کمال یہ ہے کہ اس منظر نامے کو اکبر کے روزنامچہ ''اکبر نامہ'' از ابوالفضل کی مضبوط بنیادیں ''اکبر نامہ'' کے انگریزی ترجمہ از *H. Beveridge*،مطبوعہ ۱۹۲۲ء کے صفحہ ۹۹۴ سے پہلے ہی فراہم کر دی گئی تھیں۔یوں ناول انارکلی کے صفحہ ۱۰۸ پر فکشن میں متبادل تاریخ رقم کرنے کا یہ طریقہ کار کہیں اور دیکھنے کو نہیں ملتا۔

ناول انارکلی میں برتے گئے اسلوب کا باریک بیں مطالعہ کئی ایک حیران کن انکشافات کا باعث بھی بنتا ہے، جیسے درج بالا اقتباسات میں برتی گئی لفظیات کا چناؤ ثابت کرتا ہے کہ مرزا حامد بیگ اردو زبان کے برتاؤ میں دہلویت (بہ طور خاص قلعہ معلّیٰ کی زبان) کی حتی الامکان پیروی اس لیے بھی کرتے ہیں کہ تلفظ کے حوالے سے اردو کا وہ روپ، پنجابی کے قریب اور مُستند ہے مثلاً مرزا حامد بیگ ''مٹی'' زبر کے ساتھ نہیں، زیر کے ساتھ لکھیں اور برتیں گے یعنی ''مِٹّی''۔نیز یہ کہ ناول انارکلی جدید اِملا کے تحت قلمبند کیا گیا ہے اور اس حوالے سے یہ اردو کا پہلا ناول ہے۔

مرزا حامد بیگ دیگر ناول نگاروں کی طرح بنیادی قضیہ اُبھارنے میں صفحے کے صفحے نہیں لکھتے چلے جاتے۔اختصار اُن کے اسلوب کا نمایاں وصف ہے۔مثال کے طور پر اس ناول کا ایک قضیہ یہ بھی ہے کہ زندہ درگور کر دی جانے والی انارکلی کو از سرِ نو وہی مقبرہ میسر آ جائے جو شہزادہ سلیم نے بادشاہ بننے کے بعد اس کے لیے تعمیر کروایا تھا اور جس سے جنوری ۱۸۵۲ء میں اسے بے دخل کر دیا گیا۔

جب خانسپور میں فلمی یونٹ یہ عہد کرتا ہے کہ ''اب ہے کوئی مائی کا لال، جو ہمیں اس کام سے روکے؟'' تو کیا ہوا:

''سب نے امید و بیم کی نظروں سے اک دوجے کی طرف دیکھا۔

شہر یار مرزا بہ آواز بلند بولا: ''نہیں، کوئی نہیں۔ہم کریں گے یہ کام۔۔۔میں کروں گا۔''

اس وقت شازی دیوار کے ساتھ لگ کر چپ کھڑی تھی، زیر لب بولی:

"Shazia Hayat is with you on this but do not forget this Shehriyar."(۲۲۲)

آپ دیکھیں گے کہ پورے ناول میں یہ بات دوبارہ زیر بحث نہیں آئی اور شازی نے جو بات زیر لب کی، کسی نے نہیں سُنی۔ لیکن آگے چل کر شازی نے اپنے کہے کو زندگی کا مشن بنا لیا۔ شہریار مرزا اُسے چھوڑ گیا۔ اپنا عہد بھول گیا۔ سب لوگ ایک ایک کر کے مرتے گئے، لیکن شازی اپنے کہے پر قائم رہی۔ اس کی داد بھی کوئی اہل نظر ہی دے سکتا تھا۔ جیسے ڈاکٹر خالد علوی نے اس کی نشاندہی کی:

> *"Broad minded girl of Muslim bureaucrat father and a sikh mother. Her parents are so liberal and ahead of their times that none of them changed their religion or name. Shazia is detached again in modern society, a society buried her alive like Akbar but not between the two walls between in the grave of oblivion."*(۲۲۳)

اس ناول کی بُنت اور اسلوب ایسا پیچدار ہے کہ اگر قاری نے اس ناول کے مطالعے کے دوران ایک سطر بھی بے توجہی سے پڑھی تو یہ ناول اس کے ہاتھ سے نکل جائے گا۔ مغلیہ جاہ وجلال کے حوالے سے اس ناول میں برتا جانے والا اسلوب بعض مقامات پر 'اسلوب جلیل' میں ڈھل گیا ہے۔ امثال ملاحظہ ہوں:

(i) ''اللہ اکبر کے ایک معنی تو سامنے کے ہیں کہ 'اللہ بڑا ہے'، لیکن انارکلی کے قبر کے تعویذ کے سرہانے بہ طور کتبہ 'اللہ اکبر' درج کروانے میں کیا ایک لطیف طنز موجود نہیں؟ یعنی وہ کلمہ 'اللہ اکبر' جسے 'دین الٰہی' میں اسم اعظم شمار کیا جاتا تھا، کو اکبر کی ایک معتوب کنیز کے سرہانے درج کروا دیا۔ 'مجنون سلیم اکبر' سے مراد ہے : ''تیرا دیوانہ سلیم بن اکبر۔'' لیکن اس کے ایک اور معنی بھی ہیں۔۔۔ 'مجنون' تو ہوا 'دیوانہ'۔ 'سلیم' کا مطلب مار گزیدہ، یعنی سانپ کا ڈسا ہوا اور اکبر، بڑا۔ یوں ملا کر دیکھیں تو اس کے ایک معنی یہ بنتے ہیں ''تیرا دیوانہ، جو بڑے سانپ کا ڈسا ہوا ہے۔''(۲۲۴)

(ii) ''شازی بڑبڑائی : ''رات کی تاریکی میں مالوہ کے شاہی کیمپ سے شاہسوار کو اپنی پیٹھ پر لادے، شاہی قلعے کی جانب سرپٹ بھاگتے گھوڑے نے کیا سوچا ہوگا آخر؟''

''کیا!'' صفیہ نے اس کی جانب حیرت سے دیکھا۔

''صفیہ، کیا گھوڑے نے صرف یہی سوچا ہوگا کہ سوار کو جلد پہنچنا ہے؟ یا گھوڑے اپنی کنپٹیوں اور نتھنوں سے پسینہ بہاتے ہوئے بُوجھ لیتے ہیں کہ وہ کسی جرم میں شریک ہیں؟ مشعل کی دُھندلی روشنی یں قلعے کی سیڑھیاں چڑھتے ہوئے گھوڑے نے کچھ تو سوچا ہوگا۔۔۔ صفیہ۔''(۲۲۵)

اس ناول میں انارکلی کا تاریخی المیہ ایک نئے عصری شعور سے اس لیے ہم آہنگ ہوتا دکھائی دیتا ہے کہ مرزا حامد بیگ نے اسالیب بیان کے متنوع تجربات سے موضوعاتی اور کرداری سطح پر ماضی اور حال کے درمیان ایک پل بنایا ہے۔ ایک ایسا

فلمی یونٹ ہے، جو انارکلی پر ایک ایسی فلم بنانا چاہتا ہے، جس میں انارکلی کی حقیقت سے متعلق تمام تاریخی ابہام دور کیے جا سکیں۔ یہی سبب ہے کہ ناول کا ہیرو، شہر یار مرزا اور ہیروئن شازی، حال کے لمحہ موجود سے اکبری عہد میں اتر جاتے ہیں اور ان لمحات میں شہر یار مرزا، شازیہ حیات کو 'شازی' بھی نہیں کہتا۔ انارکلی کے نام سے پکارتا ہے۔ اور اگلے ہی لمحے شہر یار مرزا کی 'انارکلی' ماڈرن لباس میں دکھائی دیتی ہے:

''انارکی کلی، نیلی جینز پر مختصر سا سفید مردانہ کرتا پہنے، اور سرمئی شال کا ڈھاٹا باندھے، مشکی گھوڑے پر سوار، لان کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک چکر کاٹ رہی تھی اور زیر تکمیل فلم کی ڈانسر لڑکیوں سمیت، فلم یونٹ کے تمام افراد ششدر کھڑے تھے۔'' (۲۲۶)

مرزا حامد بیگ نے فلم کی ہدایت کاری اور ٹیلی وژن ڈراما رائٹنگ کے وسیع تجربے کے تحت ماحول کو جزئیات کی مدد سے فوٹو گرافک اسلوب میں ناول کے قاری کے لیے اس طور پر واضح کر دیا ہے کہ وہ اکبری عہد میں سانس لیتا محسوس کرتا ہے۔ انارکلی کا قتل ایک غیر معمولی واقعہ تھا، جو اپنے ساتھ کتنا بدلاؤ اور انتشار لے کر آیا، یہ ناول پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے۔ نیز یہ کہ مرزا حامد بیگ نے اس دور کے سماجی اور سیاسی منظر نامے کو واضح کرتے ہوئے اس دور کا کوئی بھی اہم نکتہ نظر انداز کیے بغیر اس انتشار زدہ صورت حال کو ناول کے مختلف ابواب میں اس طور پر بیان کر دیا ہے کہ اکبر، سلیم، انارکلی، دل آرام اور ابوالفضل کے ساتھ ساتھ شاہ حسین، جو قلعہ کے باہر تھے اور دُلّا بھٹی سے ان کا ربط خاص تھا، بھی ناول میں اپنے اصل روپ کے ساتھ جلوہ گر دکھائی دیتے ہیں۔ فوٹو گرافک اسلوب میں ناول کی منظر نگاری ایسی، جیسے مرزا حامد بیگ نے فلم کے فوٹو گرافر کے فرائض ادا کیے اور اپنی قوت مشاہدہ اور تاریخی شعور سے کام لے کر ایسی جزئیات کو بیان کیا، جن پر قلعہ لاہور کی سیّاحت کرنے والوں کی نظر نہیں جاتی۔ پورے ناول کی فوٹو گرافک منظر نگاری میں کرداروں کے حلیے، ان کے عادات وخصائل اور ان کے طرز رہائش تک سمیٹ لیے گئے ہیں۔ کامران کی بارہ دری، قلعہ لاہور کے اکبری محل، خلوت خانہ خاص، شیش محل، نولکھا، قلعہ کے برجوں، محرابوں، زیر زمین عقوبت خانوں، بیگمات اور لونڈیوں کے حجروں کے بیان میں خوف، آرزوزدہ خوابوں، موت کی آہٹوں کے مقابل جینے کی جستجو، اور احساسِ جرم نے ایک عجیب وغریب پراسرار منظر نامے کو تشکیل دیا ہے، جس کی حقیقت ثابت کرنے کے لیے ناول نگار نے اکبری دور کی معاصر تاریخ، معاصر شعری دستاویزات، توزک جہانگیری، تحقیقات چشتی اور تاریخ سے متعلق 'ریسرچ جرنلز' کو کھنگالا۔

جیسا کہ اوپر بیان ہوا، ناول کا اسلوب کئی طرح کا ہے، جس سے ناول سہج سہج آگے بڑھتا ہے اور قاری کی توجہ ایک لمحے کے لیے بھی نہیں ہٹتی۔ بلاشبہ ایک مِٹ جانے والی سچائی کو کہانی کے روپ میں ڈھالنا ایک مشکل کام تھا اور وہ بھی دوہرے پلاٹ میں۔ ناول میں عہد اکبری اور عہد موجود کے کرداروں کے مکالموں کی زبان اور الفاظ کا چناؤ اور طرز ادائیگی اُن کے مراتب، پیشوں، جنس اور نفسیات کے مطابق ہے۔ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ یہ سارا کچھ گمان تھا، جسے ممکن بنا دیا گیا۔ نیز مرزا حامد بیگ نے علامت نگاری کرتے ہوئے اکبر اور پدرسری نظام، انارکلی اور شازی، نیز شہر یار مرزا اور ''مجنون سلیم اکبر'' میں جو مطابقت پیش کی ہے، وہ قابل داد ہے۔ حنا جمشید کے مطابق:

''اس ناول میں انارکلی کے اور بھی روپ ہیں، جیسا کہ ناول کی ہیروئن شازیہ کا، جسے انارکلی کے تاریخی فسانے کی مانند اپنی محبت نہ مل سکی، اسی طرح ناول کا دیدہ زیب سرورق بنانے والی عالمی شہرت یافتہ مصورہ صغریٰ ربابی کا، جس نے انارکلی کے قصّے کے درد کو حقیقی معنوں میں محسوس کرنے کی سعی کی اور جس کی موت بھی انارکلی کے قصّے کی مانند دم گھٹنے سے ہوئی۔ مرزا حامد بیگ کے نزدیک ناول کے سرورق کی تصویر میں رات کی تاریکی میں آزردہ کھڑی انارکلی، جسے اس فسانے کے مطابق آج سے ٹھیک چار سو سال پہلے زندہ درگور کر دیا گیا تھا، نہ صرف اپنے ساتھ ہونے والے تاریخی ظلم اور زیادتی کا زندہ استعارہ بنی نظر آتی ہے بلکہ اس کی مشابہت اپنی تخلیق کرنے والی صغریٰ ربابی سے بھی بہت زیادہ ہے۔ ناول کے ابتدائیے میں مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں کہ: ''افسوس! ۳۰ جنوری ۱۹۹۴ء کو کراچی میں صغریٰ ربابی کو قتل کر دیا گیا۔ ان کی موت دم گھٹنے سے ہوئی۔ حیران ہوں، انارکلی اور صغریٰ ربابی کے انجام میں بھی کتنی مطابقت ہے۔'' یوں ناول کی فکری معنویت کو آشکار کرتے ہوئے مرزا حامد بیگ اس تاریخی قصے کو اپنے ناول میں یوں دکھاتے ہیں کہ جیسے شہنشاہ اکبر اور تقدیر کے جبر کا شکار ہونے والی انارکلی، ہر دور میں موجود رہی ہے۔''(۲۲۷)

میلان کنڈیرا *(Milan Kundera)* نے اپنے ناول *(Immortality: 1990)* میں لکھا ہے کہ ایسی ہر کتاب، جو چاہے کتنے ہی حتمی انداز میں اس امر کو ثابت کر دے کہ ولیم شیکسپیئر *(William Shakespeare)* کوئی حقیقی شخص نہیں بلکہ ایک فرضی نام تھا اور اس کے نام سے منسوب ڈرامے کسی اور کی تخلیق ہیں، سوائے اس کے کوئی حیثیت حاصل نہیں کر پائے گی کہ وہ شیکسپیئر پر لکھی گئی کئی سو کتابوں میں محض ایک کتاب کا اضافہ ہے۔ ولیم شیکسپیئر ایک زندۂ جاوید شخصیت ہے اور رہے گی۔ مرزا حامد بیگ نے یہ ناول لکھ کر اکبری عہد کے ایک ردّ کردہ وجود کو بھی ایک جیتی جاگتی شخصیت کا دوام بخش دیا ہے۔

ناول کے آغاز میں ''انتباہ'' کے عنوان سے ایک عبارت درج ہے: ''مروج غلط املا کے عادی اس ناول کو پڑھتے ہوئے کسی قدر دِقت محسوس کر سکتے ہیں۔''(۲۲۸) جبکہ ناول کے آخر میں عہد موجود کی شازی، ماضی کی مظلوم انارکلی میں ڈھل گئی اور اب اپنے اس مدفن میں ازسرنو اپنی تدفین کا مطالبہ کر رہی ہے، جہاں سے ۱۸۵۲ء میں اسے بے دخل کیا گیا تھا۔ یوں مرزا حامد بیگ کے ناول کا متن *(text)* اپنے اندر تہہ در تہہ معنویت سمیٹے ہوئے ہے۔ یہ ناول انارکلی کے تاریخی قصّے کو اکبری عہد کا ہی نہیں، بلکہ عصر حاضر کا المیہ بھی قرار دلواتا ہے۔

اس ناول میں انارکلی کا کردار، تاریخ کا ایک ایسا مظلوم زندہ استعارہ ہے، جو پدرسری نظام، مردانہ ہوس پرستی، محلاتی سازشوں اور اقتدار کی جنگ میں اپنے ساتھ ہونے والے جبر و زیادتی پر سراپا احتجاج ہے۔ کیا تماشا ہے کہ انارکلی کو بعد از مرگ اس کی آخری آرام گاہ سے بھی بے دخل کر دیا گیا اور اب تو اس کی قبر کی شناخت بھی مٹ گئی۔ لیکن مرزا حامد بیگ نے اکبری عہد کی نادرہ اور عہد موجود کی شازی کو باہم ایک کر کے ایسی انارکلی تشکیل دی ہے جس کا کوئی ساتھ دے یا نہ دے، انسانی حقوق کی پامالی پر وہ خود اپنی آواز بلند کر رہی ہے۔ یوں انارکلی کا یہ ردّ کردہ لافانی کردار ازسرنو تاریخی کوتاہیوں اور ابہامات کے مد مقابل آن کھڑا ہوا ہے۔ مرزا حامد بیگ کا یہ ناول مظلوم انارکلی کے مبہم تاریخی کردار کی حیاتِ نو ہے۔ اب کوئی ہے جو چار سو

اکیس سال پہلے زندہ درگور کر دی جانے والی انارکلی کے مقابل آئے؟ اس کے سامنے تو اب مغل اعظم جلال الدین محمد اکبر بھی سرنگوں کھڑا ہے۔

سیّد کاشف رضا ۲۰۱۸ء : ناول چار درویش اور ایک کچھوا کا جنسی لذت کوشی کا بے حجابانہ بیانیہ اور صحافیانہ رپورٹنگ کا منتشر الخیال اسلوب۔

سیّد کاشف رضا کے ناول چار درویش اور ایک کچھوا (۲۰۱۸ء) کے تین سو پچاس صفحات پر مشتمل چھے ابواب ہیں۔ ناول نگار نے اپنے اسلوب سے متعلق چار صفحات کا ہدایت نامہ، بہ عنوان : ''راوی کا بیان'' بھی لکھا ہے جس سے قاری کو ناول کی قرأت اور تفہیم میں کوئی مدد نہیں ملتی۔ ''راوی کا بیان'' کے چار صفحات میں چوّن (۵۴) بار لفظ ''کہانی'' کا استعمال ہوا ہے اور لگ بھگ اتنی ہی بار ''راوی'' کا لفظ برتا گیا ہے۔

واحد متکلم راوی کے بیانات پر مبنی بغیر پلاٹ کی اس منتشر الخیال طویل تحریر کو اگر ناول تسلیم کر بھی لیا جائے تو بھی اسلوب کی سطح پر ناول کی خام نثر، ناقص بیانیہ، جو جنس نگاری کے سبب اکثر مقامات پر سوقیانہ بن گیا ہے کہ ذمہ داری کس پر ڈالی جائے؟ جب کہ اس ناول کو کئی ایک ناقدین نے دلیرانہ جنس نگاری کا شاہکار قرار دیا ہے اور ناول نگار کو ''UBL ایوارڈ'' ۲۰۱۸ء بھی مل گیا۔

ناول کا باب اوّل فرانسیسی مفکر اور نقاد ژاں بودریاغ (*Jean Baudrilland*) کے اس قول سے آغاز ہو رہا ہے : ''آج کا فن، حقیقت میں مکمل طور پر گھُس گھُسا چکا ہے۔''(۲۲۹) جبکہ ژاں بودریاغ نے ''گھِس گھِسا'' لکھا ہے۔ یعنی پرانا ہو گیا۔ ناول نگار نے اسے ''گھُس گھُسا'' کر دیا۔

فرانسیسی فلاسفر اور ماہر ریاضی رینے ڈیکارٹ (*René Descartes*) نے کہا تھا : ''میں سوچتا ہوں، اس لیے میں ہوں۔'' جب کہ سیّد کاشف رضا نے رینے ڈیکارٹ (*René Descartes*) کا مضحکہ انتہائی فحش انداز میں اُڑایا ہے۔ جسے درج کرنے کا حوصلہ نہیں جبکہ ناول کا انتساب ''ابو جی'' کے نام کیا گیا ہے۔

ناول کے آغاز میں جس طرح فرانسیسی مفکر اور نقاد ژاں بودریاغ کے ''گھِس گھِسا'' کو ''گھُس گھُسا'' کر دیا گیا اور رینے ڈیکارٹ کے مشہور مقولے کا جس فحش انداز میں مضحکہ اڑایا گیا، اس سے مشکل نہیں رہتا کہ ناول نگار کی سوچ کس حد تک جنس زدہ ہے۔ ناول میں صرف قاری حسین محمود کی لواطت کا بیان پڑھ لیجئے، اندازہ ہو جائے گا کہ اسلوب کس قدر مبتذل ہے۔ یہ کراہت انگیز بیان ص ۱۶۶، ۱۶۷ پر ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ درج کرنے کے قابل نہیں۔

بنیادی طور پر ناول کے موضوعات تین ہیں : جنس، مذہبی انتہا پسندی اور دہشت گردی۔ لیکن جنس کے حوالے سے تو بہ ظاہر یہ ناول دور جدید میں لکھا گیا وہی وہانوی طرز کا فحش ناول ہی ہے، جو ۱۹۵۰ء تا ۱۹۷۵ء تک آنہ لائبریریوں میں دستیاب ہوا کرتا تھا۔ ناول نگار سیّد کاشف رضا کے مطابق ہر مرد، ہر سات سیکنڈ کے مختصر دورانیہ میں جنس سے متعلق سوچتا ہے۔ جب کہ سگمنڈ فرائڈ (*Sigmund Freud*) اور کارل یونگ (*Carl Jung*) سے لے کر جنس کی نفسیات کے سب سے بڑے ماہر

ہنری ہیولاک ایلس (*Henry Havelock Ellis*) تک کسی ماہر نفسیات نے یہ بات نہیں کی۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر مرد ہر سات سیکنڈ کے مختصر دورانیے میں جنس سے متعلق ہی سوچتا ہے تو بقیہ چھے سیکنڈ کیا سوچ رہا ہوتا ہے؟ اس کے جواب میں ناول نگار کا یہ کہنا ہے کہ ان چھے ثانیوں میں بھی وہی کچھ سوچ رہا ہوتا ہے، جو ساتویں ثانیے میں سوچتا ہے۔

پورے ناول میں اس مفروضے کے تحت جنس نگاری سے مطابقت رکھنے والے بے حجابانہ بیانیہ اسلوب میں اقبال محمد خاں، جاوید اقبال، کلثوم، ام سلمیٰ، زرینہ، مشعل اور جنرل یحییٰ خان کے دور کی ایک مشہور زمانہ طوائف 'جنرل رانی' کے کرداروں کی مدد سے جنسی محسوسات اور جنسی مدرکات پر بحث کی گئی ہے۔ مثلاً جنسی خواہش ہے کیا؟ کیا محبت بھی درحقیقت جنسی تسکین کا ایک ذریعہ ہے؟ مرد، عورتوں میں کیا بات پسند کرتے ہیں؟ عورتیں، مردوں میں کیوں کشش محسوس کرتی ہیں؟ مختلف علاقہ جات میں الگ الگ سماجی اور ثقافتی پس منظر کے حامل مرد وزن میں جنسی خواہش کی بیداری کب اور کیسے ہوتی ہے؟ ان کی اس جبلی خواہش کے کون کون سے ذرائع ہیں؟ وغیرہ۔ یہی وجہ ہے کہ ناول نگار نے کرداروں کا چناؤ کرتے ہوئے مختلف علاقہ جات اور ثقافتی مراکز کے کردار چُنے۔ جس کی وجہ سے ناول کی کردار نگاری خاصی مکینیکل سی بن گئی ہے اور حقیقت سے خاصی دور دکھائی دیتی ہے۔

جہاں تک ناول کے دوسرے موضوع، یعنی مذہبی انتہا پسندی کا تعلق ہے تو وہ بلاشبہ پاکستان میں ویسی ہی ہے جیسا کہ ناول میں بتایا گیا ہے۔ انتہا پسندی کے موضوع کے تحت ناول نگار نے پاکستان میں غیر مسلموں کی قابل رحم زندگی کی تصویر کشی کرنے کے لیے ایک ایسا غیر مسلم کردار چنا ہے جو کبھی مسلم تھا اور اب نہیں رہا۔ اس لیے کہ وہ احمدی تھا اور ۱۹۷۳ء کے ایکٹ کے تحت غیر مسلم قرار پایا۔ وہ غیر مسلم قرار پایا تو ملازمت سے بھی ہاتھ دھو بیٹھا۔ جب کہ وہ ایک اچھا استاد تھا۔ اس کی شادی کی ناکامی کی وجہ بھی اُس کا غیر مسلم قرار پانا تھا۔ اس حوالے سے ناول کا کرخت بیانیہ اسلوب موضوع کے عین مطابق ہے اور آفتاب اقبال کی جذباتی دُنیا کی ٹوٹ پھوٹ متاثر کن ہے۔

ناول میں انتہا پسندی کے تحت دہشت گردی کے حوالے سے تراشا گیا ایک کردار منڈی بہاؤالدین کے مضافات کے ایک انتہائی مفلس انسان کے ہاں پیدا ہوتا ہے، جو درحقیقت وہیں کے تحصیل دار اقبال محمد خاں کی ناجائز اولاد ہے۔ وہ بچپن میں گھر سے بھاگا تو دہشت گردوں کے ہتھے چڑھ گیا۔ اس کے بعد وہی کردار بے نظیر بھٹو کی دبئی سے کراچی آمد کے موقع پر کارساز دھماکے اور بعد ازآں لیاقت باغ، راول پنڈی کے خود کش بم دھماکے کا مرکزی کردار بن کر سامنے آتا ہے۔ جوں ہی موضوع مذہبی انتہا پسندی سے دہشت گردی کی جانب آتا ہے تو بیانیہ اسلوب بھی تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد اسی کرخت صحافیانہ اسلوب میں خود کش بمباروں کی برین واشنگ کے طریقۂ کار کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔

ناول میں ایک موضوع سے دوسرے موضوع کی طرف آنے کے طریقۂ کار پر غور کریں تو فرانسیسی مفکر ژاں بودریاغ (*Jean Baudrilland*) اور رینے ڈیکارٹ (*René Descartes*) کی طرف ذہن جانے کی بجائے مرزا اطہر بیگ کے ناول حسن کی صورت حال: خالی جگہیں پُر کریں میں برتے گئے طریقۂ کار اور اسلوب کا خیال آتا ہے۔ اس

فرق کے ساتھ کہ مرزا اطہر بیگ تو فلسفہ کے پروفیسر تھے اور سیّد کاشف رضا ایک صحافی۔ یہ معاملہ علمِ نفسیات اور فلسفیانہ موشگافیوں سے زیادہ قریب ہے، صحافت کو اس میں دخل نہیں، جو اس ناول سے ثابت ہے۔

تین سو پچاس صفحات کے اس ناول کے چھے ابواب کے بھی کئی کئی ضمنی ابواب ہیں۔ اسی طرح اس ناول کے مختلف کردار (جو تعداد میں چار سے زیادہ ہیں) اپنی اپنی کہانی کے ساتھ ظاہر ہوتے اور غائب ہو جاتے ہیں۔ جنھیں ناول نگار نے باہم جوڑ کر ناول کا پلاٹ تعمیر کرنے کی کوشش کی ہے۔

ناول کے نمایاں کرداروں میں پہلا جاوید اقبال، ٹیلی ویژن نیوز رپورٹر ہے اور کراچی میں رہتا ہے، دوسرا احمدی کردار آفتاب اقبال ہے جو پروفیسر تھا اور اب اسلام آباد میں رہتا ہے، تیسرا بالاحرامدا، جسے منڈی بہاؤالدین میں دکھایا گیا ہے۔ یہ تینوں کردار منڈی بہاؤالدین کے تحصیل دار سردار محمد اقبال خاں کی مختلف بیویوں سے اولادیں ہیں۔ اس آخری کردار بالا حرامدا کے ساتھ ایک شوخ اور شرارتی کردار سردار محمد اقبال خاں کے پالتو کچھوے کا ہے، جو ظاہر بھی ہے اور روپوش بھی۔ اور اس کا نام 'ارشمیدس' ہے۔

ناول کے ان تینوں اہم کرداروں کے والد سردار محمد اقبال خاں کا نام اس کے والدین نے علامہ اقبال کے نام اور شخصیت سے متاثر ہو کر رکھا تھا۔ جب کہ ناول میں سردار محمد اقبال خاں نے اپنے دو بیٹوں (آفتاب اقبال اور جاوید اقبال) کے نام علامہ اقبال کے بیٹوں کے ناموں پر رکھے ہیں۔ سردار محمد اقبال خاں کا تعلق پنجاب سے بتایا گیا ہے اور اس کا ایک بیٹا آفتاب اقبال 'احمدی' ہے۔ پھر یہ کہ سردار محمد اقبال خاں نے تین شادیاں کیں۔ خاندان کے مذہبی پس منظر، عائلی زندگی اور بیٹوں کے ناموں کے حوالے سے یہ واضح اشارے علامہ اقبال کی طرف ہیں، کیوں؟ کیا ناول نگار کو علامہ اقبال کی توہین مقصود ہے؟ اگر ایسا ہے تو کیوں؟ یہ بات سمجھ سے بالاتر ہے۔

ناول میں ٹیلی وژن نیوز رپورٹر جاوید اقبال کارساز، کراچی کے مقام پر بے نظیر بھٹو کے قافلے میں ہونے والے بم دھماکے کا چشم دید گواہ بھی ہے اور اس کے ذہن میں ہمہ وقت اس کے ہمسائے کی بیوی کا تصوّر بھی موجود ہے۔ وہ بم دھماکے کے جانی نقصان کے بھی زیر اثر ہے اور ہر دم یہ بھی سوچتا ہے کہ اس کے ہمسائے کی بیوی کسی روز اس کے لیے اپنی انگیا کے ہُک کھول دے گی۔ جاوید اقبال عہد موجود کے پاکستان کا ایک غیر شادی شدہ مرد ہے، جس کا فلیٹ ایک ہوس زدہ پاکستانی مرد کے ذہن کا آئینہ خانہ ہے۔

جاوید اقبال کے فلیٹ میں بولی وُڈ کی حسین اداکارہ کرینہ کپور کی نیم عریاں قدآدم تصویر آویزاں ہے اور وہ اس ساکت و جامد تصویر میں اپنی ہمسائی کو سانس لیتا محسوس کرتا ہے۔ یوں (کارساز، کراچی اور لیاقت باغ، راولپنڈی) کے بم دھماکے ہوں یا ناول میں پیش آنے والے دیگر واقعات، ناول نگار کا اسلوب ایسا ہے کہ مختلف ٹائم زون آپس میں جڑ کر سامنے آتے ہیں اور ان میں خدا جانے کیوں وقفے وقفے سے جنسی پہلو ہی اُبھر کر سامنے آتا ہے۔

ناول کے اندر کرداری حوالوں سے کہانیوں کے کئی ایک سلسلے ہیں لیکن مجمل طور پر موضوعاتی اور اسلوبیاتی حوالے سے یہ ممنوعات کا ناول ہے۔ ایسے موضوعات، جن پر پاکستانی معاشرے میں بات ہی نہیں کی جاتی۔ جب کہ ناول نگار نے

معاشرے کے اس اخلاقی پہلو پر طنزیہ اسلوب میں طنز کے تیر برسائے ہیں۔ ناول میں سے جنت کا خواب دکھا کر مذہب کی طرف بلاوا ملاحظہ ہو:

''سو سو جوڑے جنتی پہنیں گے۔ نہ اتارنے کی ضرورت پڑے گی نہ پہننے کی۔ طاق کا منہ کھلا۔ اس میں سو جوڑے آئے، پچھلے چلے گئے۔ اتارنے کی ضرورت ہی نہیں پڑی۔ غائب ہو گئے، بس۔ کیونکہ جنت میں دھوبی بھی کوئی نہیں رہتا۔ جنت میں واشنگ مشین بھی کوئی نہیں۔ اور جنت میں لانڈری بھی کوئی نہیں۔ کوئی صابن، کوئی نہیں۔ کوئی سرف، کوئی نہیں۔ نہ کوئی گائے سوپ نہ کوئی صوفی سوپ۔ تو اب ان جوڑوں کو کیا کریں؟ غریب بھی کوئی نہیں۔ فقیر بھی کوئی نہیں۔ تو اب یہ جوڑے کس کو دیں؟ تو میرے اللہ کا نظام ہوگا۔ سو جوڑے آئیں گے اور پچھلے سو جوڑے اپنے آپ غائب ہو جائیں گے۔ ادنیٰ درجے کا جو جنتی ہوگا اسے اسّی ہزار نوکر، بہتّر بیویاں، سو عالیشان محل عطا کیے جائیں گے۔''(۲۳۰)

باب ششم کے ضمنی ابواب ۲۱، ۲۲ اور ۲۳ چونکہ جنس نگاری سے متعلق نہیں، اس لیے بہتر انداز میں رقم کیے گئے ہیں۔ خاص طور پر اسلوبیاتی حوالے سے ناول کا داد طلب حصّہ وہی ہے جہاں لیاقت باغ، راول پنڈی سے مری روڈ پر نکلتے ہوئے بینظیر بھٹو کے قتل کی بات کرتے کرتے بیان روک کر اگلے ابواب ۲۲، ۲۳ اور ۲۴ میں دیگر تفصیلات درج کی گئی ہیں۔ یعنی قتل کا بیان "one go" میں نہیں لکھا گیا۔ توڑ توڑ کر بیان کی گیا ہے، جو قابل داد ہے۔ لیکن بلا وجہ کی جنس نگاری کا کوئی جواز دکھائی نہیں دیتا۔ مثال کے طور پر سادہ بیانیہ اور طنزیہ اسلوب میں ایک منظر دینی مدرسے کا ملاحظہ ہو، جہاں بالا دی و سیجے گاٹ جیسے کم سن خود کش بمبار تیار کیے جاتے ہیں:

''... نے بم اور میزائل کو چھپانے کے لیے انسانی جسم کے اندر ایک سرنگ دریافت کی ہے۔ اس سرنگ کو میزائل کے لیے راکٹ لانچر کے طور پر استعمال کیا جا سکتا ہے۔ یہ سرنگ جس قدر نرم اور رکاوٹوں سے تہی ہوگی اتنی ہی موثر ثابت ہوگی۔ جسم جتنا نوعمر ہوگا اس کی سرنگ اتنی ہی رکاوٹوں سے پاک ہوگی۔ سرنگوں کی تلاش میں تیرہ سے بیس برس کے جسم تلاش کیے جاتے ہیں اور ان سرنگوں کا جائزہ لینے اور انھیں رکاوٹوں سے مزید پاک کرنے کے لیے ان میں مختلف لمبائی اور چوڑائی کی سلاخیں ڈالی جاتی ہیں۔ آخر کار اس سرنگ میں میزائل ڈالا جاتا ہے اور سرنگ کا منہ چوم کر اسے بند کر دیا جاتا ہے۔''(۲۳۱)

اس معاشرے میں ''مشال'' جیسے آزاد خیال طالب علم کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ اسے یونی ورسٹی کے اندر ایک جنونی مذہبی گروپ نے بے دردی سے مار دیا۔ اس ناول میں مشال کے کردار کو رفیقے کے کردار میں ڈھال کر اس کے قتل کے واقعہ کو اسی سے مطابقت رکھنے والے دل خراش بیانیے میں پیش کیا گیا ہے:

''رفیقے کے ماتھے سے خون ابل رہا تھا لیکن اس نے اگلے وار سے بچنے کے لیے اپنے دونوں ہاتھ منہ کے آگے کر لیے تھے۔ بالے نے اس کی کھوپڑی کو نشانہ بنایا۔ رفیقے نے اس بار اپنا چہرہ چھپانے کے بجائے اٹھ کر بالے کو پکڑنے کی کوشش کی۔ اس کی شلوار اس کے گھٹنوں میں پھنسی ہوئی تھی اس لیے وہ تھوڑا سا لڑکھڑایا اور بالے نے اس کے سینے پر لات مار کر اسے پھر گرا دیا۔ اس کا منہ خون سے لت پت ہو چکا تھا اور شلوار پیروں میں اٹکی ہوئی تھی۔ بالے کا تیسرا پتھر اس

کے زخمی ماتھے پر لگااور اس کا سر چکرا کر ڈھے گیا۔ بالا اس کے سر کی پچھلی جانب سے آیا اور ایک بڑے پتھر سے اس کے سر پر بار بار ضرب لگانے لگا۔ رفیقے کے ہاتھ نیم بے ہوشی میں اپنے سر کو ڈھانپنے کی کوشش کر رہے تھے لیکن وہ جس جگہ ناموجود ہوتے پتھر کی ضرب وہیں پڑتی۔ بالے نے پتھر سے کوٹ کوٹ کر اس کی انگلیاں بھی توڑ دیں۔ رفیقے کے جسم میں کوئی حرکت باقی نہ رہی تو بالے نے پتھر سے مار مار کر اس کا سر کچل دیا۔ بالا اٹھا تو اس نے رفیقے کا جسم دیکھا جو نیچے سے ننگا تھا۔''(۲۳۲)

اس ناول کے کچھ حصّے ایسے بھی ہیں، جن میں پہلے ایک بیان سامنے آیا اور اس کے بعد اسی واقعے کو ایک نئے بیان کی صورت دوبارہ سامنے لایا گیا ہے۔ اسے ڈبلنگ نہیں کہیں گے۔ یہ دراصل ناول نگار کے متن سازی سے متعلقہ تازہ ترین ادبی تھیوریز سے شغف کا نتیجہ ہے۔ یوں ناول میں اسلوب کی سطح پر ایک نیا پن ضرور ہے۔ ملاحظہ کیجیے ناول کے صفحہ ۲۸۴ کا متن اور اس کے ساتھ ہی صفحہ ۲۸۵ کا متن:

(i) ''انھوں نے اثبات میں سر ہلایا تو میں جھٹ کمرے میں چلا گیا۔ کمرے میں زیرو کا بلب جل رہا تھا اور بھابھی آنکھیں میچے لیٹی ہوئی تھیں۔ نیلی روشنی میں پائینچوں سے نکلے ہوئے ان کے سفید پیروں کے شفاف تلوے روشن نظر آ رہے تھے۔ میں کتابوں کی طرف گیا اور موبائل کی روشنی آن کر کے شراب کی بوتلوں کی جانب بڑھا۔

''کون ہے؟ کیا کر رہے ہو؟'' بھابھی کی آواز آئی۔

ان کی آواز رندھی ہوئی تھی۔ ہلکی ہلکی روشنی میں میں نے دیکھا کہ ان کی آنکھیں بھیگی ہوئی تھیں۔

''بھابھی، ایک کتاب چاہیے تھی۔'' میں نے کہا اور وسکی کی بوتل اپنی کمر کے پیچھے چھپا کر دوسرے ہاتھ سے ایک کتاب اٹھا کر باہر آ گیا۔ وہ کیوں رو رہی تھیں، یہ پوچھنے کی مجھے ہمت نہ ہوئی۔ میں نے مٹکے سے ٹھنڈا پانی نکال کر بھائی کے لیے ایک پیگ بنایا۔''(۲۲۳)

(ii) ''آفتاب نے اثبات میں سر ہلایا تو جاوید جھٹ کمرے میں چلا گیا۔ کمرے میں زیرو کا بلب جل رہا تھا اور بھابی آنکھیں میچے لیٹی ہوئی تھیں۔ نیلی روشنی میں پائینچوں سے نکلے ہوئے ان کے سفید پیروں کے شفاف تلوے روشن نظر آ رہے تھے۔ جاوید کتابوں کی طرف گیا اور موبائل کی روشنی آن کر کے شراب کی بوتلوں کی جانب بڑھا۔

''کون ہے؟ کیا کر رہے ہو؟'' بھابھی کی آواز آئی۔

ان کی آواز رندھی ہوئی تھی۔ ہلکی ہلکی روشنی میں میں نے دیکھا کہ ان کی آنکھیں بھیگی ہوئی تھیں۔

''بھابھی، ایک کتاب چاہیے تھی۔'' جاوید نے کہا اور وسکی کی بوتل اپنی کمر کے پیچھے چھپا کر دوسرے ہاتھ سے ایک کتاب اٹھا کر باہر آ گیا۔ وہ کیوں رو رہی تھیں، یہ پوچھنے کی اسے ہمت نہ ہوئی۔ جاوید نے مٹکے سے ٹھنڈا پانی نکال کر ایک پیگ بنایا۔ اس کے کہنے پر آفتاب نے بھی ایک پیگ لینے کی ہامی بھر لی۔''(۲۲۴)

ناول میں اسلوب کی سطح پر راوی حاضر واحد متکلم کا ایک روپ تو کُلّی طور پر جنس زدہ ہے۔ کمرے میں بھارتی اداکارہ کرینہ کپور کی ایک قدآدم تصویر (جو ظاہر ہے کہ ساکت وجامد ہے) کو تصور میں رکھ کر ایک ہمسائی کی حرکات وسکنات پر نظر

رکھنااور جنسی عمل سے متعلق بے باک گفتگو کے کیا معنی؟ جب کہ جنس ہی سے متعلق ناول قلم بند کرتے ہوئے فرانسیسی ناول نگار ایمائل زولا (Emile Zola) اپنے ناول تھریسا (Theresa) میں لارنٹ اور تھریسا کی قربت کے لمحات کو بھی اس قدر بے باک اور بے حجابانہ انداز میں نہیں لکھتے۔ نہ گستاؤ فلابیئر (Gustave Flaubert) نے طوائف کے شب وروز بیان کرتے ہوئے اپنے ناول مادام بواری (Madame Bovary) میں یہ لب ولہجہ اختیار کیا یا حریصانہ لذت کشی کی۔لیکن اس ناول میں یہ سب ملتا ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ ناول میں پروفیسر آفتاب اقبال، جو فلسفہ کا آدمی ہے، اپنے باپ کی جنسی مہم جوئی کی حقیقت جاننے کا اتنا شائق کیوں ہے کہ اپنے والد کی ڈائریاں صرف اسی مقصد کے لیے کھنگالتا دکھائی دیتا ہے۔

ناول میں ام سلمیٰ کا کردار صرف اس لیے تراشا گیا کہ کچھ ذکر پاکستان میں احمدیت کا بھی ہو جائے۔ ہاں انتہا پسندی اس ناول کا ایک موضوع ہے اور اس کی تفصیلات میں جانے کے لیے اگر ناول نگار نے بالادی وبجی گاٹ کا کردار تراشا اور اسے اسی کرخت اسلوب میں بیان کیا، جو انتہا پسندوں سے مخصوص ہے تو یہ کردار ناول کے لیے ضروری بھی تھا۔لیکن یہ طے ہے کہ ناول میں کچھوا اکثر مقامات پر ایک غیر ضروری اور لایعنی کردار دکھائی دیتا ہے۔ اسی کچھوے کی جاسوسانہ سرگرمیوں کے نتیجہ میں جنس اور جنسی عمل کے بیان سے متعلق حصّے حریصانہ اشتہا انگیز بلکہ کراہت انگیز ہو گئے ہیں۔

اسلوب کی سطح پر ناول نگار کے بیانیہ میں انگریزی، پنجابی اور پشتو لفظیات کی آمیزش صرف وہیں اچھی لگتی ہے، جہاں مکالمے میں آئے۔ اگر مکالمہ نہیں ہے تو اردو ناول لکھتے ہوئے ناول نگار کے بیانیہ میں دیگر زبانوں کی لفظیات کی آمیزش قابل تحسین نہیں۔ جب کہ سیّد کاشف رضا کی خلق کردہ کچھ اصطلاحیں تو ایسی ہیں کہ جنھیں خراب ذوق اور مریضانہ جنس زدگی کی علامت ہی قرار دیا جاسکتا ہے، جیسے 'تخلیقی فوطے' اور 'زیر درختی' وغیرہ۔ باب سوم کے اٹھارویں ضمنی باب سے ایک مثال ملاحظہ ہو:

> ''لَو میکنگ کیا ہے؟'' ایک سوراخ میں متواتر دخول۔ عورتیں اور کئی مرد بھی یہ سوال پوچھنے میں حق بجانب ہیں کہ اس سے ملتا کیا ہے؟'' (۲۳۵)

راوی حاضر واحد متکلم کے اسلوب میں جاوید اقبال کی جنس زدگی انتہا پر پہنچی ہوئی ہے۔ ناول پڑھتے ہوئے کبھی کبھی یہ خیال بھی آتا ہے کہ جنس کے حوالے سے وہ ایک ابنارمل کردار ہے اور اسے بیانیہ میں رقم کرتے ہوئے ناول نگار کا اسلوب بھی ابنارملٹی کا شکار ہو گیا ہے:

> ''وہ حتمی جنسی عمل سے پیش تر کے مراحل میں زیادہ دلچسپی رکھتا تھا۔ کہا جا سکتا ہے کہ ایسا حتمی جنسی عمل کے مواقع کی عدم دستیابی کے سبب تھا، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ وہ عورتوں سے لذت اندوزی کی کیفیت کا اختتام بھی عام نوجوانوں کی طرح نہیں کرتا تھا، بلکہ اس کا طریقہ یہ تھا کہ رگوں کو انتہائی حد تک جوش دلا کر ان کا تناؤ خود ہی ختم ہونے کا انتظار کیا کرتا تھا۔'' (۲۳۶)

ناول نگار کو جہاں موقع ملتا ہے وہی وہانوی بن جاتا ہے اور ناول میں حد درجہ شرمناک مناظر پڑھنے کو ملتے ہیں۔ اگر اس ناول کو معاشرے کے کمزور پہلو دکھانے کی ایک کوشش قرار دیا جارہا ہے تو کیسے؟ ناول سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''قمیض کی زپ اس کے کولہوں تک جاتی تھی اور زپ کے دونوں کناروں پر گل بوٹے بنے ہوئے تھے۔ صاحب نے انگوٹھے اور شہادت کی انگلی سے زپ پکڑی اور اسے یوں نیچے لانے لگے کہ ان کی شہادت کی انگلی زپ کے دائیں جانب اور انگوٹھا زپ کے بائیں جانب کے گل بوٹوں کو چھوتا چلا گیا۔

''صاحب جی، بوا کھلا ہوا ہے۔'' اس نے دروازے سے روشنی کی لکیر نکلتے دیکھ کر اپنی پوری ہمت جمع کر کے کہا۔لیکن اس کی آواز میں احتجاج کی بجائے سرگوشی کا سا ذائقہ تھا جو کسی بھی مرد کو شیر کر دیتا۔''(۲۳۷)

ناول کے اس حصّے میں تو فحش نگاری کی انتہا ہو گئی۔ اس پیرا گراف سے آگے کا حصّہ درج کرنے کے قابل نہیں۔ سینہ بند (بریزیئر) کھولنے کے بعد کے مناظر ناول نگار کو حقیقت نگار یا فطرت نگار نہیں، جنس زدہ ذہنی مریض ثابت کرتے ہیں۔

ناول میں اسلوب کی سطح پر سیّد کاشف رضا نے ایک نیا تجربہ ضرور کیا ہے کہ ناول میں پیش کردہ واقعات کو بیانیہ میں قلم بند کرتے ہوئے کہانی کا منتہا پہلے رکھا ہے اور کہانی کا آغاز بعد میں سامنے لائے ہیں۔ اس سے ہوا یہ ہے کہ ناول کی کہانی آغاز تا انتہا آگے نہیں بڑھتی بلکہ منتہا سے پیچھے لوٹتی ہے۔ اور بعض مقامات پر ناول کا یہ اسلوب اور تکنیک قابل داد بھی ہے۔

ناول کے ابتدائیہ میں سیّد کاشف رضا نے ''راوی کا بیان'' کے عنوان سے اپنے اسلوبیاتی تجربے کے حوالے سے چار نکات قاری کے سامنے رکھے ہیں:

(i) ''پتا نہیں کب انسانوں نے یہ طے کیا تھا کہ کہانی کو بیان کرنے کے لیے کسی نہ کسی راوی کی موجودگی بھی ضروری ہے۔ مگر ایک کہانی کو ایک راوی کیسے بیان کر سکتا ہے؟ کہانی تو ہر سمت سے دکھائی دیتی ہے تو پھر اس کے بیان کے لیے ایک عدد راوی کا ہونا کیوں ضروری ہے؟ پھر بھی میں ایک راوی ہوں۔''(۲۳۸)

(ii) ''پتا نہیں کب انسانوں نے یہ طے کیا تھا کہ کہانی کو کہیں نہ کہیں سے، وقت کے کسی نہ کسی نقطے سے شروع ہونا چاہیے۔ سو مجھے بھی ایک کہانی کسی نہ کسی لمحے سے شروع کرنی ہے۔ لیکن کہانی کسی ایک ہی لمحے سے شروع کیسے ہو سکتی ہے؟''(۲۳۹)

(iii) ''پتا نہیں کب انسانوں نے یہ طے کیا تھا کہ ایک کہانی میں ایک یا دو تین یا سو یا ہزار کردار ہی ہوں گے۔ جہاں سے میں اس کہانی کو دیکھ رہا ہوں، وہاں سے میں یہ بھی دیکھ سکتا ہوں کہ اس کہانی کے کروڑوں کردار ہیں اور کروڑوں ہی راوی۔''(۲۴۰)

(iv) ''کہانی میں چار انسان ہیں اور ایک کچھوا۔ آپ نے دیکھا ہے کبھی کوئی کچھوا؟ نہیں دیکھا تو دیکھیے، اور دیکھنا نہیں چاہتے تو پہلی فرصت میں اس سے صرف نظر کر جائیے۔ جب یہ اور کسی کو نظر نہیں آتا تو آپ کو بھی کیوں نظر آئے؟''(۲۴۱)

لیکن ناول میں سیّد کاشف رضا ان چار اقسام کا راوی وضع کرنے میں ناکام رہے۔ صرف بیانیہ سے کام لیتے ہیں البتہ بیانیہ کئی طرح کا ہے۔ وہ اگر ناول کے مختلف کرداروں اور پیش کردہ واقعات کو انہی چار اقسام کے راوی کے ذریعے بیان کر دیتے تو ناول کسی قدر اہمیت اختیار کر جاتا۔

جنرل مشرف کے مارشل لاء (یعنی ماضی قریب) میں دبئی میں قیام پذیر بے نظیر بھٹو معاہدہ شکنی کر کے الیکشن سے پہلے کراچی وارد ہوئیں تو کارساز کے مقام پر ان کے استقبالی جلوس میں دھماکے ہوئے۔ دوسری بار بے نظیر لیاقت باغ راولپنڈی کے جلسے کے بعد واپسی پر قاتلانہ حملے میں شہید ہو جاتی ہیں۔ کارساز، کراچی کے دھماکوں اور لیاقت باغ راولپنڈی کے سامنے بے نظیر کی شہادت تک کا مختصر دورانیہ ہی اس ناول کا زمانی پیریڈ ہے جس میں کچھ کردار، جن کا مذہبی شدّت پسندی سے تعلق ہے، ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ پھر یہ کہ افغانستان کے سرخ انقلاب اور پاکستان کی مدد سے امریکی مزاحمت اور طالبان سازی کے حقائق جستہ جستہ سامنے لائے گئے ہیں اور ہر جگہ موضوع کی مطابقت کے ساتھ مختلف بیانیہ اسالیب جیسے رپورٹنگ کا صحافیانہ اسلوب، جو کہیں تو پرنٹ میڈیا سے متعلق ہے اور کہیں ٹیلی وژن چینلز کا تجزیاتی صحافیانہ اسلوب۔ راوی غائب اور متکلم حاضر واحد کا سادہ بیانیہ اس کے علاوہ ہے۔

ناول کا منظر نامہ، کراچی کے مختلف علاقہ جات ہی کو پیش کرتا ہے۔ منڈی بہاؤالدین سے تعلق رکھنے والے کردار بھی صرف منڈی بہاؤالدین کے پس منظر کے حامل ہیں۔ جنھیں پنجاب کے اس قدرے پس ماندہ شہر میں متحرک نہیں دکھایا گیا۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ناول نگار اس پس ماندہ آبادی کے ماضی سے ٹھیک طرح واقف بھی نہیں بہ صورت دیگر یہ ضرور بتاتا کہ یہ علاقہ برٹش پیریڈ میں 'پنڈی بہاؤالدین' تھا، جہاں سے رسالہ ''صوفی'' نکلا کرتا تھا۔ علامہ اقبال کے ایام نوجوانی کا کچھ اردو کلام رسالہ ''صوفی'' پنڈی بہاؤالدین میں بھی شائع ہوتا رہا ہے۔

ناول کے ایک باب کو سیّد کاشف رضا نے ازخود 'غیر ضروری' بھی قرار دے دیا ہے۔ لیکن غیر ضروری تو ناول میں اور بھی بہت کچھ ہے، جیسے ٹیلی وژن نیوز رپورٹر کی طویل تگ و دو، بلا وجہ جنس نگاری، نشتر پارک، کراچی کے دھماکے کی تفصیلات، سندھ کی تاریخ، آرٹ، فلم اور مذہب کے بارے میں اپنی مبلغ معلومات کا بیان اور بے شمار اَنمل بے جوڑ واقعات جنھوں نے اِس ناول کی ضخامت کو تین سو تیس صفحات تک پہنچا دیا۔ اگر یہ سلسلہ اسی طرح مزید آگے بڑھایا جاتا تو ناول کی ضخامت تین سو پچاس سے بڑھ کر تیرہ سو پچاس صفحات کی بھی ہو سکتی تھی۔

ناول میں مربوط پلاٹ دیکھنے کو نہیں ملتا۔ پہلا باب جاوید اقبال، دوسرا آفتاب اقبال، تیسرا کچھوے ارشمیدس، چوتھا بالا دی وبجی گاٹ، پانچواں اقبال احمد خاں اور چھٹا باب ان پانچوں کرداروں کی الگ الگ کہانیوں کو سمیٹنے کے لیے لکھا گیا ہے۔ یہ طریق کار میرامن کی ''باغ و بہار'' (۱۸۰۲ء) کا رہا ہے۔ البتہ ناول میں ایک نسل سے دوسری اور تیسری نسل میں عادات وخصائل کی منتقلی کے حوالے سے سیّد کاشف رضا نے اجتماعی نفسیات کا نظریہ پیش کرنے والے نفسیات داں کارل یونگ *(Carl Jung)* سے استفادہ کیا تو ان کے اسلوب میں نفسیاتی عناصر دکھائی دینے لگ جاتے ہیں، جیسے ناول میں شعر وادب کے رسیا، آرکیالوجی *(Archaeology)* اور علم جنسیات *(Sexology)* کے ماہر اقبال محمد خاں کی ڈائری کا ایک جملہ ہے:

"Why you had to do, this Alamgir."

جب کہ اس کے بیٹے آفتاب اقبال نے اپنی ڈائری میں لکھا:

"Why you had to do this Umme Salma."

اس پہلے جملے سے دوسرے جملے تک کا سفر اپنی ماہیت میں پراسرار ہے۔ اور یہ پراسراریت ناول نگار کے ایک انگلش فلم (۲۰۰۳ء) سے متاثر ہونے کے سبب ہے۔ پھر یہ کہ بے دریغ جنس نگاری کے حوالے سے ناول کو فنٹاسٹک بنانے کے لیے سیّد کاشف رضا نے ہالی وڈ کی بعض فلموں (کلاسیکی فلمیں نہیں، عمومی فلموں) کے مناظر کو بھی ناول کا حصّہ بنایا ہے، جسے آج کے نوجوان قاری کو ناول کی جانب متوجہ کرنے کی کوشش کے سوا کوئی اور نام نہیں دیا جا سکتا۔ اس حوالے سے دو اقتباسات دیکھیے:

(i) ''فلم کلیو پیٹرا دیکھ کر سلطانہ نے کہا تھا کہ اس میں کلیو پیٹرا کا کردار الزبتھ ٹیلر کو نہیں صوفیہ لورین کو ادا کرنا چاہیے تھا۔ سلطانہ نے شیکسپیئر کا ڈراما پڑھا ہوا تھا اور اس کا کہنا تھا کہ صوفیہ لورین کے نین نقش کلیو پیٹرا کے کردار کے لیے زیادہ مناسب تھے۔ اقبال محمد خاں کو خود بھی صوفیہ لورین بہت پسند تھی۔'' (۲۴۲)

(ii) ''انھیں ایک اور فلم یاد آئی ٹرسٹانا۔ جس میں کیتھرین ڈنیو و *(Catherine Deneuve)* نے مرکزی کردار ادا کیا تھا۔ فلم کے ایک سین میں وہ گھر کی بالکنی پر کھڑی ہوتی ہے اور نیچے سے ایک کسان لڑکا اسے دیکھتا ہے اور اس کے حسن سے سحر زدہ ہو کر اپنی جیکٹ کھول کر اس سے ایک معصومانہ فرمائش کرتا ہے۔ کیتھرین ڈنیو و کے چہرے پر ایک الوہی قسم کی رحم دلی امڈ آتی ہے اور وہ اس کی فرمائش پوری کر دیتی ہے۔'' (۲۴۳)

سیّد کاشف رضا کے اس ناول کا اختتام بھی کولمبیا فلمز ہالی وڈ، امریکہ کی فلم *The Big Fish*(۲۰۰۳ء) سے ملتا جلتا ہے۔ وہ فلم ایک دہشت ناک، ایڈونچرس سائنس فکشن پر بنائی گئی ہے۔ جس میں مرد عورت کو ایک ہی ٹب میں اکٹھے نہاتے ہوئے بھی دکھایا گیا ہے۔ جس پر فلم کا اختتام ہوتا ہے۔ اس ناول کے عنوان میں چار درویشوں کے ساتھ ایک کچھوا ہے۔ جب کہ ناول میں چار سے کہیں زیادہ کردار دکھائی دیتے ہیں اور کچھوا کہیں دکھائی بھی دیا تو سینگوں والے کچھوے کی صورت، جس کی ایک تصویر بھی صفحہ ۱۵۴ پر دی گئی ہے۔ ناول نگار نے اپنے تئیں کچھوے کو ایک علامتی کردار بنانے کی کوشش کی ہے، جس میں ناول نگار کُلّی طور پر ناکام رہا ہے۔ جب کہ کچھوا، ان کرداروں کا باطن بن سکتا تھا، جو موجود تو ہر مقام پر ہو لیکن اسے ہر جنم لینے والی کہانی کے انجام کا پہلے سے پتا نہ ہو، لیکن ناول میں کچھوا نہ تو کوئی ٹھوس وجود ہے اور نہ ناول کے کسی کردار کو پتا ہے کہ کچھوا اس کے گرد و نواح میں کہیں منڈلا رہا ہے۔ تاہم اس ناول کے بہت سے مبصرین نے کچھوے کو ایک علامتی کردار اور ناول کے کرداروں کا ہم زاد قرار دیا۔ جب کہ کچھوا، ناول میں واضح طور پر واحد حاضر متکلم ہی ہے اور کچھ نہیں۔ کچھوے کے علامت نہ بن پانے کی واحد وجہ بنیادی طور پر شاعر سیّد کاشف رضا کا فکشن نگار نہ ہونا ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو کچھوے کے ایک بامعنی کردار میں ڈھل جانے کے امکانات موجود تھے۔

O

ایسا نہیں کہ اردو ناول کے آغاز ۱۸۶۹ء تا اکیسویں صدی عیسوی ۲۰۲۰ کے ڈیڑھ سو سالہ دورانیے میں صرف یہی ناول نگار سامنے آئے۔ موضوعات کے حوالے سے کئی ایک قابل ذکر ناول اور بھی ہیں لیکن طے شدہ موضوع کے تحت ہمارا سروکار صرف متنوّع اسالیب بیان کے حامل ناول نگاروں سے تھا، جو تکمیل کو پہنچا۔

حوالہ جات:

۱۔ نارنگ، ڈاکٹر گوپی چند :اردو زبان اور لسانیات (دیباچہ)، رام پور :رام پور رضا لائبریری، طبع اول ۲۰۰۶ء، ص: ۱۱

۲۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر :پاکستانی ادب، مشمولہ : ''سر سیّد ین پاکستانی ادب'' (جلد اول)، راول پنڈی :فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج، طبع اول، مئی ۱۹۸۱ء، ص ۲۵۶ :

۳۔ میلان کنڈیرا :سیروانتیس کاکم دری کاشکار ورثہ (مضمون) ترجمہ : محمد عمر میمن، مشمولہ : ''ناول کا فن''، کراچی : شہرزاد پبلشرز، طبع اول ۲۰۱۳ء، ص ۲۴ :

۴۔ مرزا خلیل احمد بیگ، ڈاکٹر :دِویہ بانی :ایک دلّت بیانیہ (مضمون)، مطبوعہ ''چہار سُو''، اولپنڈی، مئی ــ جون ۲۰۱۹ء، ص ۳۶ :

۵۔ صغیر افراہیم، ڈاکٹر :دِویہ بانی، مشمولہ : ''اردو فکشن، تفہیم، تعبیر اور تنقید'' علی گڑھ :ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۳ء، ص ۸۱ :

۶۔ مرزا خلیل احمد بیگ، ڈاکٹر :دِویہ بانی :ایک دلّت بیانیہ، ص ۳۷ :

۷۔ صغیر افراہیم، ڈاکٹر :دِویہ بانی، مشمولہ : ''اردو فکشن، تفہیم، تعبیر اور تنقید''، ص ۸۰ :، ۸۱

۸۔ غضنفر :دِویہ بانی، ص ۷۴ :

۹۔ صغیر افراہیم، ڈاکٹر :دِویہ بانی، مشمولہ : ''اردو فکشن، تفہیم، تعبیر اور تنقید''، ص ۷۸ :

۱۰۔ میلان کنڈیرا :ناول کا فن، ترجمہ : محمد عمر میمن، ص ۱۴ :

۱۱۔ وحید احمد : زینو، فیصل آباد :مثال پبلشرز، ۲۰۰۳ء، ص ۶۱ :

۱۲۔ وحید احمد: زینو، ص ۶۸ :

۱۳۔ ایضاً، ص ۴۲ :

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۲۱ :

۱۵۔ خالد اقبال یاسر، ڈاکٹر : ''وحید احمد کا ''زینو'' اور زمانہ'' (مضمون)، مطبوعہ : ''ادبیات''، اسلام آباد (ناول صدی نمبر، جلد دوم)، جنوری، جون ۲۰۲۰ء، ص ۱۷۳ :، ۱۷۴

۱۶۔ وحید احمد: زینو، ص ۷۱ :، ۷۲

۱۷۔ وحید احمد: وحید احمد سے ایک مکالمہ، مطبوعہ : ''آبشار''، چشمہ بیراج، میانوالی (ناول صدی نمبر)، ۲۰۰۷ء، ص ۹۸ :

۱۸۔ روش ندیم، ڈاکٹر: ایک ناول، ایک کردار (مضمون) مطبوعہ : ''آبشار''، (ناول صدی نمبر)، ۲۰۰۷ء، ص ۸۸ :، ۸۹، ۹۰

۱۹۔ وحید احمد: وحید احمد سے ایک مکالمہ ،مطبوعہ : ''آبشار''،(ناول صدی نمبر)،۲۰۰۷ء،ص ۹۴ :
۲۰۔ وحید احمد:زینو،ص ۸۸ :
۲۱۔ ایضاً،ص ۸۹ :
۲۲۔ سفینہ بیگم،ڈاکٹر :اکیسویں صدی کے ناولوں میں ہیئت اور تکنیک ،مطبوعہ :''لوح''،اسلام آباد،جنوری تاجون،۲۰۱۹ء،ص ۵۰۲ :
۲۳۔ وحید احمد :مُندری والا،فیصل آباد :مثال پبلشرز،۲۰۱۲ء،ص ۶۲ :
۲۴۔ ایضاً،ص ۹۴ :
۲۵۔ ایضاً،ص ۹۷ :
۲۶۔ احمد بشیر :دل بھٹکے گا ،لاہور :فیروزسنز،۲۰۰۳ء،ص ۲۵ :،۲۶،۲۷
۲۷۔ ایضاً،ص ۲۳۱ :
۲۸۔ ایضاً،ص ۳۶۰ :
۲۹۔ ایضاً،ص ۱۲۹ :
۳۰۔ ناصر عباس نیّر،ڈاکٹر :لسانیات اور تنقید ،اسلام آباد :پورب اکیڈمی،۲۰۰۹ء،ص ۱۰ :
۳۱۔ ایضاً،ص ۴۳ :
۳۲۔ ایضاً،ص ۸۵ :
۳۳۔ ایضاً،ص ۵۳ :
۳۴۔ حسن منظر :العاصفہ،کراچی :شہرزاد پبلی کیشنز،۲۰۰۶ء،ص ۶ :،۷
۳۵۔ ایضاً،ص ۲۴ :
۳۶۔ ایضاً،ص ۲۶ :،۲۷
۳۷۔ ایضاً،ص ۳۵ :
۳۸۔ حسن منظر :دھنی بخش کے بیٹے، کراچی :شہرزاد پبلی کیشنز،۲۰۰۸ء،ص ۲۲۹ :،۲۳۰
۳۹۔ ایضاً،ص ۲۲۸ :
۴۰۔ ایضاً،ص ۲۲۳ :
۴۱۔ ایضاً،ص ۴۲۵ :
۴۲۔ ایضاً،ص ۳۸۱ :
۴۳۔ ایضاً،ص ۱۸۸ :
۴۴۔ ایضاً،ص ۴۴ :

۴۵۔ ایضاً،ص ۴۲۵ :

۴۶۔ حسن منظر :وبا، کراچی :شہزاد پبلی کیشنز،۲۰۰۹ء،ص ۸۶ :

۴۷۔ ایضاً،ص ۴۲ :

۴۸۔ ایضاً،ص ۳۷ :

۴۹۔ ایضاً،ص ۶۶ :،۶۷

۵۰۔ حاذق الخیری :اے فلکِ نا انصاف ،مطبوعہ"کولاژ"،کراچی،۲۰۲۰ء،ص ۱۴۳:

۵۱۔ حسن منظر :اے فلکِ نا انصاف ،کراچی :شہزاد پبلیکیشنز،۲۰۲۰ء،ص ۸۹ :

۵۲۔ ایضاً،ص ۹۱ :

۵۳۔ ایضاً،ص ۹۲ :

۵۴۔ میلان کنڈیرا :ناول کا فن، ترجمہ :محمد عمر میمن، کراچی :شہزاد پبلی کیشنز،۲۰۱۳ء،ص ۵۳، ۵۴

۵۵۔ عبداللہ حسین :فلیپ :غلام باغ،لاہور :سانجھ پبلی کیشنز،۲۰۰۶ء،ص :فلیپ کی تحریر۔

۵۶۔ مرزا اطہر بیگ :غلام باغ،لاہور :سانجھ پبلی کیشنز،۲۰۰۶ء،ص ۳۹۰ :

۵۷۔ ایضاً،ص ۳۸۹ :

۵۸۔ ایضاً،ص ۶۵۹ :

۵۹۔ سہیل احمد خاں،ڈاکٹر :فلیپ :غلام باغ،لاہور :سانجھ پبلی کیشنز،۲۰۰۶ء،ص :فلیپ کی عبارت

۶۰۔ مرزا اطہر بیگ :غلام باغ،ص ۱۴ :

۶۱۔ ایضاً،ص ۹ :

۶۲۔ ایضاً،ص ۵۴ :

۶۳۔ ایضاً،ص ۵۴ :

۶۴۔ ایضاً،ص ۴۰ :

۶۵۔ ایضاً،ص ۶۵ :

۶۶۔ ایضاً،ص ۵۷ :

۶۷۔ ایضاً،ص ۴۹۵ :

۶۸۔ ایضاً،ص ۴۹۵ :

۶۹۔ عبداللہ حسین :فلیپ :غلام باغ،ص :فلیپ کی عبارت

۷۰۔ مرزا اطہر بیگ :غلام باغ،ص ۵۰۷ :،۵۰۸

۷۱۔ عارف وقار :غلام باغ :اردو ادب میں اہم واقعہ، بی بی سی ڈاٹ کام،لاہور ۴ :جنوری ۲۰۰۷ء،ص ۲۰۶۴ :

۷۲۔ مرزا اطہر بیگ :صفر سے ایک تک، لاہور : سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۷ :

۷۳۔ ایضاً، ص ۷ :

۷۴۔ ایضاً، ص ۱۰ :

۷۵۔ ایضاً، ص ۱۱ :

۷۶۔ ایضاً، ص ۱۴ :

۷۷۔ ایضاً، ص ۳۸۱ :

۷۸۔ ایضاً، ص ۳۱۵ :

۷۹۔ ایضاً، ص ۱۳۸ :، ۱۳۹

۸۰۔ میلان کنڈیرا :ناول کا فن، ترجمہ : محمد عمر میمن، ص ۵۰ :

۸۱۔ محمد سلیم الرحمن :گلاب جامن، شیمپین اور معانی مچولی (مضمون)، مطبوعہ : ''ادبیات'' اسلام آباد (ناول نمبر، جلد دوم)، ۲۰۲۰ء، ص ۱۲۱ :

۸۲۔ مبین مرزا :اکیسویں صدی کے دو عشروں میں اردو ناول پر اجمالی نظر، (مضمون)، مطبوعہ : ''ادبیات''، اسلام آباد (ناول نمبر، جلد دوم)، ۲۰۲۰ء، ص ۷۲ :

۸۳۔ انتظار حسین :خدا الگتی، مرتبہ : لئیق صلاح وسیّد ارشاد حیدر، حیدر آباد :الانصار پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء، ص ۲۹۷ :

۸۴۔ قیصر تمکین :ایضاً، ص ۳۳۱ :

۸۵۔ شمس الرحمن فاروقی :کئی چاند تھے سرِ آسماں، کراچی :شہرزاد، طبع دوم ۲۰۱۱ :ء، ص ۴۴ :

۸۶۔ ایضاً، ص ۸۱۳ :

۸۷۔ سیّد مظہر جمیل :'خُدا الگتی، ص ۱۲۳ :

۸۸۔ شمس الرحمن فاروقی :کئی چاند تھے سرِ آسماں، ص ۸۱۵:

۸۹۔ ایضاً، ص ۱۷۰ :

۹۰۔ شمس الرحمن فاروقی 'First City Magazine' :(انٹرویو) ۱۷۔ جولائی، ۲۰۱۳ء

۹۱۔ شمس الرحمن فاروقی :کئی چاند تھے سرِ آسماں، ص ۳۰۸ :

۹۲۔ ایضاً، ص ۳۸۶ :

۹۳۔ ایضاً، ص ۳۸۸ :

۹۴۔ ایضاً، ص ۱۹۳ :

۹۵۔ ایضاً، ص ۲۲۸ :

۹۶۔ ایضاً، ص ۳۷۰ :

۹۷۔ ایضاً، ص ۳۷۹ :

۹۸۔

۹۹۔ ایضاً،ص ۱۷ :

۱۰۰۔ ایضاً،ص ۱۶ :

۱۰۱۔ ایضاً،ص ۱۶ :

۱۰۲۔ ایضاً،ص ۷ :

۱۰۳۔ ایضاً،ص ۷ :

۱۰۴۔ ایضاً،ص ۸ :

۱۰۵۔ ایضاً،ص ۹ :

۱۰۶۔ ایضاً،ص ۱۳ :

۱۰۷۔ ایضاً،ص ۲۱ :

۱۰۸۔ خالد جاوید، ڈاکٹر :کچھ قبضِ زماں کے بارے میں ،(مضمون) مطبوعہ : ''ادبیات''، اسلام آباد(ناول نمبر، جلد دوم)، ۲۰۲۰ء،ص ۳۷ :

۱۰۹۔ شاہ گل حسن،حضرت مولانا :مؤلف :تذکرہ غوثیہ،دہلی : آزاد کتاب گھر،کلاں محل،طبع پنجم،۱۹۶۵ء،ص ۲۴ :،۲۵

۱۱۰۔ عسکری،محمد حسن :ستارہ یا بادبان،لاہور : کارواں،۱۹۶۳ء،ص ۱۵۷ :

۱۱۱۔ مرزا حامد بیگ،ڈاکٹر :خوشبو کی ہجرت(مضمون)مشمولہ : ''آبشار''،میانوالی،''ناول صدی نمبر''،شمارہ ۴ :،۲۰۱۱ء،ص : ۱۷۷،۱۷۶

۱۱۲۔ صلاح الدین عادل:خوشبو کی ہجرت،لاہور : ناصر کاظمی سوسائٹی،کرشن نگر،اپریل ۲۰۰۸ء،ص ۷۸ :

۱۱۳۔ ایضاً،ص ۲۰۲ :

۱۱۴۔ گوپی چند نارنگ،ڈاکٹر :اردو زبان اور لسانیات،رام پور : رضا لائبریری : طبع اوّل ۲۰۰۶ :ء،ص ۸۷ :

۱۱۵۔ صلاح الدین عادل :خوشبو کی ہجرت،ص ۱۷ :

۱۱۶۔ ایضاً،ص ۷۳ :

۱۱۷۔ ایضاً،ص :فلیپ کی عبارت

۱۱۸۔ مرزا حامد بیگ،ڈاکٹر :خوشبو کی ہجرت(مضمون)مشمولہ : ''آبشار''،میانوالی،ص ۱۷۹ :

۱۱۹۔ مرزا حامد بیگ،ڈاکٹر :خوشبو کی ہجرت کا اسلوب مشمولہ : ''ادبیات''،اسلام آباد(ناول نمبر : جلد دوم)،جون، جولائی ۲۰۲۰ء،ص ۱۶۷ :

۱۲۰۔ صلاح الدین عادل :خوشبو کی ہجرت،ص ۲۳۹ :

۱۲۱۔ ایضاً،ص ۵۳۷ :

۱۲۲۔ ساجد علی،ڈاکٹر :گزارشات،مشمولہ : ''خوشبو کی ہجرت''،ص ۷ :،۸

۱۲۳۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر :خوشبو کی ہجرت (مضمون) مشمولہ : ''آبشار''، میانوالی،ص ۱۷۷ :

۱۲۴۔ زاہدہ حنا : دکھیارے مشاہیر کی نظر میں مشمولہ : ''خواب سراب'' (ناول)، لکھنؤ : گل زمین، طبع اول ۲۰۱۷ : ء، ص : ۴۵۴

۱۲۵۔ انیس اشفاق : دکھیارے، لکھنؤ : گل زمین، طبع اوّل ۲۰۱۴ : ء، ص ۱۲ :

۱۲۶۔ شمیم حنفی، ڈاکٹر :ناول، تاریخ اور تخلیقی تجربہ (مضمون) مشمولہ : ''ادبیات''، اسلام آباد، ناول نمبر، جلد اول :جون ۲۰۲۰ء، ص ۱۵ :

۱۲۷۔ شمس الرحمن فاروقی :دکھیارے مشاہیر کی نظر میں، مشمولہ : ''خواب سراب'' (ناول) از انیس اشفاق، ص ۴۵۳ :

۱۲۸۔ انیس اشفاق :دکھیارے، ص ۱۷ :

۱۲۹۔ ایضاً، ص ۱۹ :

۱۳۰۔ ایضاً، ص ۲۳ :

۱۳۱۔ ایضاً، ص ۸۱ :

۱۳۲۔ ایضاً، ص ۹۲ :

۱۳۳۔ ایضاً، ص ۸۹ :

۱۳۴۔ ایضاً، ص ۹۱ :

۱۳۵۔ ایضاً، ص ۹۶ :

۱۳۶۔ محمد سلیم الرحمن : دکھیارے مشاہیر کی نظر میں، مشمولہ : ''خواب سراب'' (ناول) از انیس اشفاق، ص ۴۵۴ :

۱۳۷۔ انیس اشفاق :دکھیارے، ص ۱۰۰ :

۱۳۸۔ ایضاً، ص ۱۵۹ :

۱۳۹۔ خالد جاوید، ڈاکٹر :دکھیارے مشاہیر کی نظر میں، مشمولہ : ''خواب سراب'' (ناول) از انیس اشفاق، ص ۴۵۴ :

۱۴۰۔ انیس اشفاق :خواب سراب، لکھنؤ : گل زمین، طبع اول ۲۰۱۷ : ء، ص ۴ :

۱۴۱۔ ایضاً، ص ۷ :

۱۴۲۔ ایضاً، ص ۷ :

۱۴۳۔ ایضاً، ص ۹ :

۱۴۴۔ ایضاً، ص ۹ :

۱۴۵۔ ایضاً، ص ۱۸۲ :

۱۴۶۔ ایضاً، ص ۱۸۴ :

۱۴۷۔ نظام صدیقی :خواب سراب (مضمون)، مطبوعہ : ''استفسار''، جے پور، شمارہ ۱۸ : ۱۹، اپریل، ص ۹

۱۴۸۔ ظہیرانور،ڈاکٹر :خواب سراب :تہذیبی زاوال کا الم آثار بیانیہ (مضمون) مشمولہ ''ادبیات'' اسلام آباد (ناول نمبر، جلد دوم)، ۲۰۲۰ء، ص ۲۰۵ :، ۲۰۷

۱۴۹۔ انیس اشفاق :خواب سراب، ص۹ :

۱۵۰۔ انیس اشفاق :پری ناز اور پرندے، لکھنؤ : ناشر انیس اشفاق اپڈ ورٹائزرس، طبع اول :جون ۲۰۱۸ء، ص ۸ :

۱۵۱۔ ایضاً، ص۱۰ :

۱۵۲۔ ایضاً، ص ۳۸ :

۱۵۳۔ ایضاً، ص ۵۳ :، ۵۴

۱۵۴۔ ایضاً، ص۱۱ :

۱۵۵۔ ایضاً، ص ۱۲ :

۱۵۶۔ خالدجاوید :نعمت خانہ، دہلی :عرشیہ پبلی کیشنز، طبع اول :جون ۲۰۱۴ء، ص۱۹۶ :

۱۵۷۔ ایضاً، ص ۶۲ :

۱۵۸۔ ایضاً، ص ۶۲ :

۱۵۹۔ ایضاً، ص ۶۲ :، ۶۳

۱۶۰۔ ایضاً، ص ۶۳ :

۱۶۱۔ ایضاً، ص ۳۲ :

۱۶۲۔ ایضاً، ص ۳۲ :

۱۶۳۔ ایضاً، ص۲۹ :

۱۶۴۔ ایضاً، ص۲۹ :

۱۶۵۔ ایضاً، ص ۳۲ :

۱۶۶۔ ایضاً، ص ۳۰ :

۱۶۷۔ ایضاً، ص ۳۰ :

۱۶۸۔ ایضاً، ص۵۹ :

۱۶۹۔ ایضاً، ص ۶۳ :

۱۷۰۔ ایضاً، ص :پہلا حصہ : ''ہوا'' سے اقتباس، صفحہ نمبر ندارد

۱۷۱۔ ایضاً، ص :

۱۷۲۔ ایضاً، ص ۴۳۸ :

۱۷۳۔ خالدمحمودخاں :فکشن کا اسلوب، ملتان :بیکن بکس، ۲۰۱۴ء، ص۲۱ :

۱۷۴۔ بہ حوالہ *Wikipedia* :

۱۷۵۔ اختر رضا سلیمی :جاگے ہیں خواب میں، راولپنڈی : رومیل ہاؤس آف پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء، ص ۲۲۵ :

۱۷۶۔ ایضاً، ص ۲۲۵ :

۱۷۷۔ ایضاً، ص ۲۰۴ :

۱۷۸۔ خالد فتح محمد :جاگے ہیں خواب میں :لاشعور سے شعور تک کا سفر (مضمون) مطبوعہ: ''بیاض''، لاہور ۲۰۱۹ء :، ص : ۱۸۷

۱۷۹۔ ممتاز احمد خاں، ڈاکٹر :جاگے ہیں خواب میں :تشکیک اور یقین کی حیرت انگیز کتھا (مضمون) مطبوعہ : ''آبشار''، (ناول نمبر)، میانوالی، شمارہ ۴۰ :، ص ۲۶۶ :

۱۸۰۔ انور پاشا، ڈاکٹر :ہندو پاک میں اردو ناول، نئی دہلی : پیش رو پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء، ص ۲۴۴۵ :، ۲۴۵

۱۸۱۔ صدیق الرحمن قدوائی، ڈاکٹر :ادب، ثقافت اور دانشوری، نئی دہلی : مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۰۷ء، ص ۳۰۱ :

۱۸۲۔ انور پاشا، ڈاکٹر :ہندو پاک میں اردو ناول، نئی دہلی، پیش رو پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء، ص ۱۸ :

۱۸۳۔ اختر رضا سلیمی :جاگے ہیں خواب میں، ص ۴۸ :

۱۸۴۔ اختر رضا سلیمی، ایضاً، ص ۱۱۰ :

۱۸۵۔ اختر رضا سلیمی، ایضاً، ص ۲۴۱ :

۱۸۶۔ ضیاء الحسن، ڈاکٹر :جندر :ایک وجودی ناول (مضمون) مطبوعہ : ''مکالمہ''، شمارہ ۴۱ :، کراچی، ص ۱۶۹ :

۱۸۷۔ ضیاء الحسن، ڈاکٹر :ایضاً، ص ۱۶۹ :

۱۸۸۔ اختر رضا سلیمی :جندر، راولپنڈی : رومیل ہاؤس آف پبلی کیشنز، ۲۰۱۷ء، ص ۱۰۶ :

۱۸۹۔ ضیاء الحسن، ڈاکٹر :جندر :ایک وجودی ناول ص ۱۷۱ :

۱۹۰۔ اختر رضا سلیمی :جندر، ص ۱ :

۱۹۱۔ ضیاء الحسن، ڈاکٹر :جندر :ایک وجودی ناول ص ۱۷۳ :

۱۹۲۔ اختر رضا سلیمی :جندر، ص ۸۹ :

۱۹۳۔ ایضاً، ص ۲۵ :

۱۹۴۔ ایضاً، ص ۱۱۴ :

۱۹۵۔ آصف، ڈاکٹر :سیّد محمد اشرف کا تہذیبی سفر اور آخری سواریاں (مضمون)، مشمولہ : ''آخری سواریاں :دور زیاں کا ثقافتی بیانیہ'' مرتبہ ڈاکٹر سیما صغیر، دہلی :عرشیہ پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء، ص ۲۱۷ :

۱۹۶۔ سیّد محمد اشرف :نمبردار کا نیلا، دہلی :عرشیہ پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء، ص ۵۸ :

۱۹۷۔ طارق سعید، ڈاکٹر :پیٹرن اور رِدم کی زنجیر نَے میں آخری سواریاں مشمولہ :آخری سواریاں :دور زیاں کا ثقافتی بیانیہ''

مرتبہ :ڈاکٹرسیماصغیر،ص ۱٦۴ :،۱٦۵

۱۹۸۔ سیّدمحمداشرف :آخری‌سواریاں،دہلی :عرشیہ پبلی کیشنز،۲۰۱٦ء،ص۱۱ :

۱۹۹۔ ایضاً،ص ۹۴ :

۲۰۰۔ ایضاً،ص۲۰۹ :

۲۰۱۔ ایضاً،ص ۹۴ :

۲۰۲۔ ایضاً،ص ۹۵ :

۲۰۳۔ ایضاً،ص ۱۵۵ :

۲۰۴۔ رفادفتحی،ڈاکٹر :ناول‌کی‌شعریات‌اورآخری‌سواریاں (مضمون) مشمولہ :آخری سواریاں :دورزیاں کا ثقافتی بیانیہ‘‘
مرتبہ :ڈاکٹرسیماصغیر،ص۱۲۰ :

۲۰۵۔ سیّدمحمداشرف :آخری‌سواریاں،ص۲۰۷ :

۲۰٦۔ غضنفر،ڈاکٹر :آخری‌سواریاں‌کےسوار (مضمون) مطبوعہ :’’استفسار‘‘،جے پور،شمارہ۱۸ :،۱۹،اپریل تاستمبر ۲۰۱۸ء،ص:
۵۷

۲۰۷۔ قاضی‌عبدالستار :فلیپ :آخری‌سورایاں، صفحہ‌ندارد

۲۰۸۔ علی‌رفادفتحی،ڈاکٹر :ناول‌کی‌شعریات‌اورآخری‌سواریاں (مضمون)مشمولہ :آخری سواریاں :دورزیاں کا ثقافتی بیانیہ‘‘
ص۱۱۸ :

۲۰۹۔ مرزاحامدبیگ :تارپرچلنےوالی،اسلام آباد :دوست پبلی کیشنز،طبع دوم۲۰۰۵ :ء،ص ۱۳۴ :

۲۱۰۔ *"The Herald"*،کراچی : یکم جنوری، ۱۹۸۴ء،ص ۲۸ :

۲۱۱۔ مرزاحامدبیگ :انارکلی،اسلام آباد :دوست پبلی کیشنز۲۰۱۷:ء،ص ۱۰۳ :

۲۱۲۔ خالدعلوی،ڈاکٹر :انارکلی،(مضمون) مطبوعہ :’’ادبیات‘‘،اسلام آباد،ناول نمبر،جلددوم،ص ۱۸۵ :،۱۸٦

۲۱۳۔ مبین مرزا :اکیسویں‌صدی‌کےدو‌عشروں‌میں‌اردو‌ناول‌پر‌اجمالی‌نظر،(مضمون) مطبوعہ :’’ادبیات‘‘،اسلام
آباد،ناول نمبر،جلددوم،ص ٦٦ :،٦۷

۲۱۴۔ مرزاحامدبیگ:انارکلی،ص۱۰ :

۲۱۵۔ ایضاً،ص۱۱ :

۲۱٦۔ ایضاً،ص۱۱ :

۲۱۷۔ ایضاً،ص۷۷ :

۲۱۸۔ ایضاً،ص ۱۲۳ :

۲۱۹۔ ایضاً،ص ۱۲۵ :

۲۲۰۔ ایضاً،ص ۱۲۷ :،۱۲۸

۲۲۱۔ ایضاً،ص ۱۶۵ :

۲۲۲۔ ایضاً،ص ۱۳۳ :

۲۲۳۔ خالد علوی،ڈاکٹر "Daily Top Story" :،دہلی،۲۵اپریل،۲۰۱۸ء،ص ۵ :

۲۲۴۔ مرزا حامد بیگ:انارکلی،ص۱۲۶ :

۲۲۵۔ ایضاً،ص ۱۳۶ :

۲۲۶۔ ایضاً،ص ۱۹۷ :

۲۲۷۔ حنا جمشید :تاریخی کردار :انارکلی :حقیقت یا افسانہ (مضمون)،مطبوعہ :''الحمد'' شمارہ ۱۰ :،جولائی تا دسمبر ۲۰۱۸ء، الحمد اسلامک یونیورسٹی،اسلام آباد،ص ۱۷۷ :

۲۲۸۔ مرزا حامد بیگ:انارکلی،ص۸ :

۲۲۹۔ سیّد کاشف رضا :چار درویش اور ایک کچھوا ،کراچی : مکتبہ دانیال،۲۰۱۸ء،ص ۱۷ :

۲۳۰۔ ایضاً،ص ۲۲۲ :،۲۲۳

۲۳۱۔ ایضاً،ص ۲۱۸ :،۲۱۹

۲۳۲۔ ایضاً،ص ۲۰۳ :

۲۳۳۔ ایضاً،ص ۲۸ :

۲۳۴۔ ایضاً،ص ۲۸۵ :

۲۳۵۔ ایضاً،ص ۱۷۵ :

۲۳۶۔ ایضاً،ص ۳۰ :،۳۱

۲۳۷۔ ایضاً،ص ۲۴۱ :

۲۳۸۔ ایضاً،ص ۱۱ :

۲۳۹۔ ایضاً،ص ۱۱ :

۲۴۰۔ ایضاً،ص ۱۲ :

۲۴۱۔ ایضاً،ص ۱۴ :

۲۴۲۔ ایضاً،ص ۲۵۹ :

۲۴۳۔ ایضاً،ص ۲۶۱ :

محاکمہ

اردو ناول کے اسالیبِ بیان سے متعلق یہ مقالہ چار ابواب پر مشتمل ہے، جس میں آغاز تا حال (۱۸۶۹ء تا ۲۰۲۰ء) اردو ناول کے اسالیب بیان کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔

دورانِ کار معلوم ہوا کہ اردو ناول کی تاریخ و تنقید کے حوالے سے متعدد کتب شائع ہوئیں، لیکن کوئی ایک کتاب بھی کُلّی طور پر اردو ناول کے اسالیبِ بیان سے متعلق تصنیف نہیں کی گئی۔ ناول نگاروں کے اسالیب کو کچھ کتب میں ضمنی طور پر ضرور زیر بحث لایا گیا ہے۔

علی عباس حسینی کی کتاب ''ناول کی تنقیدی تاریخ'' (۱۹۴۴ء) میں یہ گنجائش ہی نہیں تھی کہ ناول نگاروں کے اسالیب پر تفصیل سے بات کی جاتی۔ اسی طرح ڈاکٹر محمد احسن فاروقی کی پہلی کتاب ''اردو ناول کی تنقیدی تاریخ'' (۱۹۶۸ء) میں اسالیب بیان پر بات کرنے کی گنجائش کم تھی۔ جب کہ ان کی دوسری کتاب ''ادبی تخلیق اور ناول'' میں بھی ناول کی تکنیک پر ہی بات کی گئی۔ اور تیسری کتاب ''ناول کیا ہے'' (۱۹۵۶ء) میں تو ناول کی ہیئت ہی زیر بحث رہی۔

ڈاکٹر سہیل بخاری کی کتاب : ''اردو ناول نگاری'' (۱۹۶۶ء) کے پہلے باب ''ناول کا فن'' میں صرف ناول کی تعریف اور اجزائے ترکیبی پر بات کی گئی اور آگے چل کر ناول کی پیدائش، ناول اور زندگی، ناول نگار کا نقطۂ نظر، ناول کی قسمیں، پلاٹ، بیان، کردار، مکالمہ، منظر نگاری، مکان و زمان، ناول کا ڈھانچہ، زبان و بیان، ناول اور داستان کے فرق نیز ناول اور افسانے کے فرق کو زیر بحث لایا گیا ہے۔

آل احمد سرور کی مرتّب کردہ کتاب ''اردو فکشن'' (۱۹۷۳ء) خالصتاً ناول اور افسانہ کی تکنیک کا احاطہ کرتی ہے۔ یہی صورت ڈاکٹر سلام سندیلوی کی کتاب ''ناول کا مطالعہ'' کی ہے جب کہ ڈاکٹر سلیم اختر کی کتاب ''داستان اور ناول'' ان کے کلاس لیکچرز پر اضافہ جات کی ایک صورت ہے، جس میں کہیں کہیں ناول نگاروں کے اسالیب پر مختصر بات مل جاتی ہے۔ ڈاکٹر انور پاشا کی کتاب : ''ہندو پاک میں اردو ناول'' (۱۹۹۲ء) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ ہے، جس میں بہت سے جدید ناول نگار بھی زیر بحث رہے لیکن کسی بھی تنقیدی تاریخ میں اسالیبِ بیان کے لیے گنجائش کم ہوتی ہے۔ یہی صورت ڈاکٹر خالد اشرف کی کتاب ''برِ صغیر میں اردو ناول'' (۱۹۹۵ء) کی ہے، جو جدید اردو ناول کا موضوعاتی اور تکنیکی مطالعہ ہے۔ کئی ایک جدید ناول نگار اس کتاب میں پہلی بار زیرِ بحث آئے لیکن اسالیبِ بیان پر یکسر بات نہیں کی گئی۔

اسلوب احمد انصاری کی کتاب : ''اردو کے پندرہ ناول'' (۲۰۰۳ء) میں شامل الگ الگ مضامین کی صورت اردو

کے چودہ اہم ناولوں کے تنقیدی جائزوں میں ناول نگاروں کے اسالیب زیر بحث آئے ہیں اور یہی صورت ڈاکٹر ممتاز احمد خاں کی تین کتب : ''اردو ناول کے بدلتے تناظر'' (۱۹۹۳ء)، ''اردو ناول کے چند اہم زاویے'' (۲۰۰۳ء) اور ''اردو ناول کے ہمہ گیر سروکار'' (۲۰۰۸ء) کی ہے۔ یہ تینوں کتب مختلف نئے ناولوں پر تنقیدی مضامین کے مجموعے ہیں۔

اردو ناول کے تخصیصی مطالعات از قسم : ڈاکٹر عبدالسّلام کی : ''قرۃ العین حیدر کا ناول نگاری کا جدید فن'' (۱۹۸۳ء)، شہنشاہ مرزا کی : ''قرۃ العین حیدر کی ناول نگاری'' (۱۹۸۴ء)، ڈاکٹر ارتضیٰ کریم کی : ''قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ'' (۲۰۰۱ء) اور اختر سلطانہ کی : ''قرۃ العین حیدر : تحریروں کے آئینے میں'' (۲۰۰۵ء) میں اسالیب زیر بحث آئے۔ سینئرز کے اس وقیع کام کے بعد میرے لیے اسالیبِ بیان کے حوالے سے بساط بھر کام کرنے کی گنجائش موجود تھی، جو آپ کے سامنے ہے۔

چار ابواب پر مشتمل اس مقالہ کا آغاز ناول نگاری کے فن اور اسلوب سے متعلق مباحث سے کیا گیا ہے۔ دورانِ کار معلوم ہوا کہ صنفِ ناول انسان کے نئے طرزِ احساس کی عطا اور انسانی وجود کا بیان ہے۔ جس کے اجزائے ترکیبی میں زمانی ضرورت، تکنیکی تجربات، نقطۂ نظر، پلاٹ اور کردار نگاری کے علاوہ اسلوب بنیادی وصف ہے اور اسی حوالے سے سمرسٹ ماہم نے *"The Art of Fiction"* میں کہا ہے کہ ایک اچھے ناول نگار میں صرف تخلیقیت ہی کافی نہیں، اس میں سماجی و ثقافتی شعور، نظر، تجربہ اور اپنے آبائی و نسلی تجربے سے فائدہ اٹھانے کے علاوہ ان مشاہدات کو انسانی مزاج و مذاق سے ہم آہنگ کر دینے کی صلاحیت ضروری ہے۔ یعنی تخلیقی امتزاج کا ہنر، جسے اسلوب کہا جا سکتا ہے۔ اسی لیے ای۔ ایم فارسٹر نے ورجینیا وولف کے ناولوں کے بارے میں زور دے کر کہا ہے کہ اگر کوئی صلاحیت کسی ناول نگار کو اہم بناتی ہے تو وہ اس کی انجذابی صلاحیت ہے، جس کی وجہ سے ناول کا دائرہ وسیع ہو جاتا ہے اور وحدت میں کثرت دکھائی دینے لگتی ہے۔

ناول نگار، ڈراما اور مصوّری دونوں کے مرکب سے کام لیتا ہے لیکن ان کے درمیان حدِّ فاصل کے قیام کے حوالے سے ڈاکٹر خورشید الاسلام نے ہنری جیمز اور ٹالسٹائی کا موازنہ کرتے ہوئے لکھا کہ ہنری جیمز نے ناول کو ڈراما بنانے کی کوشش میں اس کے دائرے کو تنگ کر دیا اور ٹالسٹائی نے ڈراما اور مصوّری دونوں سے کام لے کر نہ صرف انسانی اعمال اور ان کے محرکات کو بلکہ زمان و مکان کو بھی بحیثیت کرداروں کے ہمارے سامنے لا کھڑا کیا۔

باب اوّل کے پہلے جزو میں مغربی اور مشرقی ناقدین کے قدیم و جدید تنقیدی نظریات کے تحت فن ناول نگاری کی تعریف کا تعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور یہ نتیجہ نکالنے میں مشکل پیش نہیں آئی کہ یورپ کی تعمیر نو کلاسیکیت (۱۶۶۰ء—۱۷۷۰ء) کی سب سے بڑی عطا ناول ہی تھی۔

باب اوّل کا دوسرا جزو اسلوب سے متعلق مباحث پر مشتمل ہے۔ جس میں ادبی اسلوب کی تعریف، اسلوب کے تشکیلی عناصر، اسلوب کی اقسام، عہد بہ عہد اجتماعی اور انفرادی اسلوب کا فرق، اسلوب کی خصوصیات، مختلف معروف اسالیب، اسلوب کا زمانے، تخلیق کار کے علاقے، اس کی نسل اور نفسیات سے تعلق اور اسلوب کا تنوع زیر بحث رہا۔

دورانِ کار معلوم ہوا کہ جسے ہم ناقدانہ سطح پر محض زبان و بیان تصوّر کرتے آئے، وہ تخلیق کار کا اسلوب ہے۔ اسلوب

ہی وہ بنیادی تخلیقی عنصر ہے، جس کی بنیاد پر تخلیق یا تو اہم ہوتی ہے، یا نہیں ہوتی۔ تخلیق کے اعلیٰ اور ادنیٰ ہونے کا تعین بھی اسلوب ہی کرتا ہے۔ یوں اسلوب ہی ناول کے بنیادی اجزاء : پلاٹ، کردار، منظر نامہ، مکالمہ، نقطۂ نظر اور فلسفۂ حیات کو ایک تار میں پرو کر ایک کُل کی صورت تخلیقی تجربے میں ڈھال دیتا ہے۔

اسلوب، فن پارے کے وجود کا وہ لازمی حصّہ ہے جو فن کار کے ارادۂ تخلیق کے ساتھ موضوع و مواد کے ساتھ جنم لیتا ہے اور موضوع و مواد کے ظاہر ہونے کے لیے اپنی خلاقانہ قوّت سے کچھ اس طرح جوڑتا ہے کہ مواد و بیان میں رچی ہوئی فن کار کی شخصیت اور انفرادیت بھی اُجاگر ہو جاتی ہے۔ اسی لیے اسلوب کو فنکار کی شخصیت بھی قرار دیا جاتا ہے۔

عمومی طور پر اسلوب سے مراد طرزِ تحریر لی جاتی ہے، اس عمومی خیال سے اسلوب فقط اظہارِ خیال کا ایک ذریعہ یا بیان کا زیور بن کر رہ جاتا ہے حالانکہ اسلوب ان ''مناصب'' سے بلند تر ہے۔ اسلوب چار چیزوں سے عبارت ہے، شخصیت، انفرادیت، تخلیقیت اور اظہاریت۔ ۔ ۔ان چار عناصر کے بطون میں اترے بغیر اسلوب کی بحث ہمیشہ نامکمل رہے گی۔ جس کا نمایاں عنصر تخلیقیت ہے۔

دورانِ تحقیق پتا چلا کہ ڈاکٹر بفوں کے مطابق اسلوب سے مراد فنکار کی شخصیت کا اظہار ہے۔ مزید یہ کہ 'اسلوب' چار عناصر سے عبارت ہے : فنکار کی شخصیت، انفرادیت، تخلیقیت اور اظہاریت۔ اسی لیے محمد حسن عسکری کہتے ہیں کہ بعض اوقات داخلی تجربے اپنے لیے اسلوب بیان پیدا کرتے ہیں، وہاں بعض دفعہ یہ بھی ہوتا ہے کہ اسلوب بیان پیدا ہو گیا تو وہ نئے تجربوں کو وجود میں لاتا ہے کیوں کہ آخر اسلوب داخلی زندگی کی تفتیش کا ذریعہ ہے۔

ممتاز حسین، عسکری صاحب کی اس بات سے کُلی اتفاق نہیں کرتے۔ اُن کا خیال ہے کہ یہ بات بھی مدِ نظر رکھنی چاہیے کہ ہم کسی شاعر یا ادیب کے اسٹائل کو اس کے خیالات اور جذبات کی نوعیت سے نہیں بلکہ اس کے طریق فکر اور آواز کی انفرادیت سے پہچانتے ہیں۔

یہی اختلاف رائے دیکھ کر ڈاکٹر وزیر آغا کا کہنا ہے کہ اسلوب کا مسئلہ خاصا اُلجھا ہوا ہے اور اس کی لاتعداد پرتیں ہیں۔ جن میں سے ہر ایک پرت، نقاد کو اپنی طرف متوجہ کرنے کی سکت رکھتی ہے۔ بنیادی مسئلہ شخصیت کی آمیزش یا اخراج ہی کا ہے اور اس ضمن میں دو مکاتیبِ فکر موجود ہیں۔ یہ دونوں مکاتیب بات ایک ہی کہتے ہیں مثلاً ایک گروہ کا مؤقف یہ ہے کہ اسلوب میں شخصیت کی آمیزش سے مراد شخصیت کی تہذیب کا عمل ہے جب کہ دوسرا گروہ یہ کہتا ہے کہ تخلیقِ فن میں فن کار اپنے شخصی تجربے کو ایک معروضی لبادہ پہنا کر گویا اپنی شخصیت سے فرار حاصل کرتا ہے۔ تاہم ڈاکٹر سجّاد باقر رضوی نے اس دو طرح کی نظریہ سازی سے اختلاف کرتے ہوئے کہا کہ : ''ڈاکٹر بفوں کا یہ قول کہ اسلوب ہی انسان ہے، صحیح نہیں معلوم ہوتا۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ 'اسلوب' شخصیت کا اظہار ہے تو بھی شخصیت کا تعلق محض انسان کے شعور سے ہوتا ہے۔ جس حد تک انسان باشعور ہوگا، اسی حد تک متنوع شخصیت کا مالک ہوگا۔ پس یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ 'اسلوب' شعور انسان ہے۔''

اس باب میں محمد حسن عسکری، ممتاز حسین، ن۔م۔راشد، آل احمد سرور، سیّد عبداللہ، عبادت بریلوی، وزیر آغا، ریاض احمد، سجّاد باقر رضوی، نثار احمد فاروقی، طارق سعید، نصیر احمد خاں، مرزا خلیل احمد بیگ اور سراج منیر وغیرہم کے افکار و نظریات سے

استفادہ کیا تو پتا چلا کہ اسلوب مصنف کے تخلیقی بطون میں خودرو پودے کی طرح پُھوٹتا ہے اوراس بات کا متقاضی ہوتا ہے کہ مصنف کی تمدنی شخصیت (جوزندہ روایت، اکتساب، ریاضت، معاشرت اورتنقیدی شعور کے تال میل سے وجود میں آتی ہے) اُسے تہذیبی مراحل سے گزارے اورادب کی زندہ روایت میں ایک الگ پہچان عطا کردے۔

نصف صدی قبل نثری اسالیب کی تئیس (۲۳) اقسام شمار کی جاتی تھیں، جنھیں ڈاکٹر طارق سعید نے نو(۹) مختلف النوع اقسام میں تقسیم کر دیا۔(۱) تعقیدی اسلوب۔(۲) مقفیٰ، مسجع، مرصع اسلوب۔(۳) سپاٹ، سادہ اسلوب۔(۴) بیانیہ، توضیحی اسلوب۔(۵) شگفتہ، تاثراتی اسلوب۔(۶) خطیبانہ، جلیل اسلوب۔(۷) ظریفانہ وطنزیہ اسلوب۔(۸) منتشر الخیال شکستہ اسلوب۔(۹) امتزاجی اسلوب۔

دورانِ کار پتا چلا کہ اسلوب کی ان اقسام کا تعین نصف صدی قبل تک کے نثری ادب کو سامنے رکھ کر کیا گیا تھا اور اب اردو ناول ہی میں اسالیب کی لاتعداد اقسام دیکھنے کو مل جاتی ہیں۔ وجہ صرف ایک ہے کہ تخلیق کاروں کی شخصیات اور تجربات میں بھی تنوع ہے اوراب دنیاایک گلوبل ولیج میں ڈھل گئی ہے۔نتیجے کے طور پر اب 'میجک رئیلزم' بھی نیا نہیں رہ گیا۔ اس کے ردّ میں متناقص الخیال *(Paradoxical)* مزاحیہ رئیلزم بھی دیکھنے کو مل جاتا ہے اور تخلیقی آمیزش *(Synthesis)* کے اسالیب بھی وضع کیے گئے ہیں۔علامتیت، استعارہ سازی، شعور کی رَو، تجرید اور کولاژ سازی کے اسالیب تو بیسویں صدی ہی میں وضع کر لیے گئے تھے۔

دورانِ کار معلوم ہوا کہ زبان، فن کار کے اسلوب کا محض ایک اوزار *(tool)* ہے اور نثر میں لفظیات کا انتخاب اور ترتیب، نیز جملوں کی ساخت تخلیق کار کے اسلوب کی پہچان بنتے ہیں۔لیکن کیا اُسے فنکار کی شخصیت، اس کے گردوپیش کے ثقافتی اورسماجی اثرات کے تحت پیدا ہونے والے شعور اور فن کار کے اجتماعی لاشعور کی عطا قرار دیا جاسکتا ہے؟ یا ان اثرات سے فرار کا نتیجہ؟اس حوالے سے اردو ناول کے آغاز تاسنہ ۲۰۲۰ء ناول نگاوں کے اسالیب کا جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے۔

اس خصوص میں میرے مقالہ کے اگلے تین ابواب ہیں:

(i) اردو ناول کا تشکیلی دور (ii) اردو ناول آزادی (۱۹۴۷ء) کے بعد اور (iii) اکیسویں صدی کے اردو ناول۔

دوسرے باب میں دورانِ تحقیق پتا چلا کہ یورپ میں 'تعمیر– نوکلاسیکیت' ۱۶۶۰ء–۱۷۷۰ء) کی سب سے بڑی عطا 'ناول' تھی اور انگریزی میں سیموئل رچرڈسن نے پہلا ناول 'Pamela' لکھا۔ جب کہ ہمارے ہاں ۱۸۵۷ء کی ناکام جنگ آزادی کے بعد جب ہندوستان پر انگریزوں کا تسلط جم گیا تو ہندوستانی معاشرے پر اس کا ردّعمل یہ ہوا کہ لوگ غفلت سے بیدار ہوئے اور جمود و تعطل ٹوٹا۔ کہانی کہنے کی سطح پر ناول میں سماجی گمراہیوں اور بدعنوانیوں کے خلاف میلان سامنے آیا تو تمثیلی اور سادہ بیانیہ/ ناصحانہ اسلوب میں اصلاحی شعور سرگرمِ عمل ہوا۔ داستانوں سے مخصوص مافوق الفطرت عناصر، واہموں اور مفروضوں کے ماحول سے نکلنے اور بے عملی، پست ہمتی اور مغلوبیت کے حصار سے نجات کے لیے مقفیٰ و مسجع رومانی اسلوب کی جگہ علی گڑھ تحریک کے 'حقیقت پسندانہ بیانیہ اسلوب' نے لے لی اوراس کے بعد ۲۰۲۰ء تک اردو ناول میں لاتعداد اسالیبِ بیان دیکھنے کو ملے۔

اردو ناول کے آغاز ۱۸۶۹ء تا ۲۰۲۰ء کے ایک سو پچاس برس میں ۱۹ ویں صدی عیسوی کے نذیر احمد دہلوی سے اکیسویں صدی کے اختر رضا سلیمی، سیّد محمد اشرف، مرزا حامد بیگ اور سیّد کاشف رضا تک طویل سفر طے کیا ہے، جس کا موضوعاتی، کرداری اور تحریکات کے حوالے سے تجزیاتی مطالعہ تو بے شک ہوا لیکن اسالیب بیان کے حوالے سے بہت سے نام نظر انداز ہوئے، جس کی ایک وجہ برصغیر کا وہ عمومی مزاج ہے جو اشیاء اور مظاہر کو ہی قابل توجہ سمجھتا ہے، جب کہ اسالیب کا مطالعہ قدرے مختلف مزاج کا طلب گار ہے۔ مثال کے طور پر پریم چند کے ناولوں : ''میدان عمل'' (۱۹۳۲ء) اور ''گئودان'' (۱۹۳۶ء) کو حقیقت نگاری اور ترقی پسندی کے حوالے سے تو قابل توجہ سمجھا گیا لیکن پریم چند اور سجّاد ظہیر کے استعماریت کے خلاف باقاعدہ تحریکی جہاد کو اسلوبیاتی سطح پر نظر انداز کر دیا گیا۔ یہ محض دو ایک امثال ہیں جب کہ مجھے اس طرز کی بہت سی امثال پر توجہ مرکوز کرنا تھی، جیسے فرانز کافکا اور البیر کامیو کی طرح انور سجّاد اور انیس ناگی مُتحیّر فضا اور جملے کی شکستہ ساخت کے لحاظ سے ایک نئی تجریدی اسلوبیاتی روایت کو آگے بڑھاتے نظر آتے ہیں تو کیسے؟

دیگر زبانوں کی طرح ہمارے ہاں بھی ابتداء (۱۸۶۹ء تا ۱۹۱۰ء) میں اردو ناول سادہ بیانیہ انداز میں لکھے گئے لیکن بیسویں صدی کے وسط کی پیچیدگی، وجودیت اور نت نئے تجربات اور تحریکات نے بہت جلد اردو کے ناول نگاروں کو نئے اسالیب اظہار اپنانے پر مجبور کر دیا۔ اس کی ضرورت و اہمیت کیا تھی اور یہ کام کیسے کیا گیا؟ یہ دیکھنے کی ضرورت تھی۔ دورانِ تحقیق معلوم ہوا کہ ۱۸۶۹ء تا ۲۰۲۰ء کی ڈیڑھ سو سالہ مدت میں اردو میں لکھے گئے ناولوں پر مشتمل ایک بڑے کینوس کی تصویر کو قاری کے سامنے پیش کرنے کے بجائے بڑی تصویر کے محض چند ایک نمایاں حصّے، جیسے نذیر احمد دہلوی، سرشار، شرر، مرزا رسوا، پریم چند، قرۃ العین حیدر، بانو قدسیہ اور شمس الرحمن فاروقی ہی ناقد کی توجہ سمیٹ سکے اور کئی ایک صاحب طرز ناول نگار اس توجہ سے محروم رہے، جو ان کا حق بنتا تھا۔ بالخصوص سجّاد ظہیر، عزیز احمد، عصمت چغتائی، جمیلہ ہاشمی، خدیجہ مستور، الطاف فاطمہ، شوکت صدیقی، حجاب امتیاز علی، نثار عزیز بٹ، انتظار حسین، انیس ناگی، صلاح الدین پرویز، اور انور سجّاد کلی طور پر نظر انداز ہوئے۔ اور اب وہی کچھ اکیسویں صدی کے اہم ناول نگاروں : غضنفر، صلاح الدین عادل، انیس اشفاق اور مرزا حامد بیگ کے حوالے سے دیکھنے کو مل رہا ہے۔ اس تحقیقی و تنقیدی مقالے میں اسالیبِ بیان کے حوالے سے مکمل تصویر دکھانے کی کوشش کے ساتھ اس نظری تنقید کا جائزہ لینے کی بھی کوشش کی گئی ہے، جس نے اردو ناول کے اسالیب سے متعلق کچھ غلط تصوّرات بنائے ہیں۔ متنی دلائل کے ساتھ میں نے ان تصورات کو ردّ کر کے نظر انداز شدہ صاحب اسلوب ناول نگاروں کی پہچان ممکن بنانے کی کوشش کی ہے، جو اپنے اپنے اسالیب کے بانی ہیں۔

اردو ناول کے اسالیب انیسویں صدی عیسوی، بیسویں اور اکیسویں صدی میں مشترک نہیں، مختلف ہیں۔ ناول نگاروں کے نسلی، سماجی، ثقافتی اور وجودی حوالوں کے تحت نئے نئے اسالیب سامنے آتے رہے اور یہ سلسلہ جاری و ساری ہے۔ مثال کے طور پر ۱۸۶۹ء تا ۱۸۹۹ء کی تیس سالہ مختصر درمیانی مدت میں اردو کے پہلے ناول نگار نذیر احمد دہلوی (۱۸۶۹ء) کا بامحاورہ دہلوی بیانیہ اور اصلاحی تمثیلی اسلوب ہے تو رتن ناتھ سرشار کا لکھنوی بیانیہ طنزیہ و مزاحیہ شاعرانہ اسلوب۔ عبدالحلیم شرر (۱۸۸۵ء) کا لکھنوی، تاریخی و شاعرانہ بیانیہ اسلوب ہے تو مرزا ہادی رُسوا (۱۸۹۹ء) کا خالص لکھنوی حُزنیہ شاعرانہ اسلوب۔

دورانِ تحقیق یہ بھی دیکھنے کو ملا کہ اردو ناول کے تشکیلی دور ۱۸۶۹ء تا ۱۸۹۹ء کی تیس سالہ درمیانی مدت میں تکنیکی اور اسلوبیاتی حوالے سے شاہکار ناول تو ایک ہی لکھا گیا، یعنی مرزا ہادی رُسوا کا ''امراؤ جان ادا'' (۱۸۹۹ء)، جس میں نہ تو اصلاح پسندی دیکھنے کو ملتی ہے اور نہ مرزا رسوا کے اسلوب میں تمثیلی رنگ جھلکتا ہے۔ لیکن تشکیلی دور کے اہم ناول نگاروں: نذیر احمد دہلوی، رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر اور مرزا ہادی رُسوا کے معاصرین میں سے کوئی ایک ناول نگار بھی مرزا ہادی رُسوا کا پیروکار دکھائی نہیں دیتا۔ حکیم محمد علی طیّب نے تاریخی ناول: ''عبرت'' (۱۸۹۱ء) لکھتے ہوئے اسلوبیاتی حوالے سے عبدالحلیم شرر سے اثر قبول کیا۔ منشی سجّاد حسین کے چاروں مزاحیہ ناول: ''حاجی بغلول''، ''احمق الدین''، ''کایا پلٹ''، ''میٹھی چھری'' اور ''پیاری دنیا'' اسلوبیاتی حوالے سے رتن ناتھ سرشار کے زیرِ اثر لکھے گئے۔ جب کہ بقیہ تمام ناول نگاروں از قسم: راشد الخیری، قاری محمد سرفراز حسین عزمی، رشیدۃ النساء بیگم، اکبری بیگم، بیگم مولوی سراج الدین احمد، بیگم سیّد ہمایوں مرزا، نذر سجّاد اور محمدی بیگم نے نذیر احمد دہلوی کی پیروی میں اصلاح پسندی کی روایت کو آگے بڑھاتے ہوئے تمثیلی انداز میں عام فہم سادہ بیانیہ برتا۔

اسالیبِ بیان میں نمایاں تبدیلی ترقی پسندانہ فکر کے ساتھ اُس وقت دیکھنے کو ملی جب پریم چند کا پہلا ناول ''اسرارِ معبد''، رسالہ: ''آوازِ خلق''، بنارس، ۸-اکتوبر ۱۹۰۳ء میں قسط وار شائع ہونا شروع ہوا اور یہ سلسلہ فروری ۱۹۰۵ء تک چلا۔ بعد ازآں پریم چند نے طنز کی کاٹ لیے، کڑوے کسیلے ترقی پسندانہ توضیحی اسلوب میں گیارہ ناول لکھے۔

دورانِ تحقیق پتا چلا کہ نذیر احمد دہلوی کے پیروکاروں کے اصلاح پسندانہ تمثیلی رنگ، رتن ناتھ سرشار کے پیروکاروں کی ہنسی ٹھٹھول اور عبدالحلیم شرر کی تاریخ نویسی سے برگشتہ رومانی ناول نگاروں: نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھ پوری اور حجاب امتیاز علی نے اپنے لیے نئے اسالیب تراشنے میں آسکر وائلڈ، تھامس ہارڈی، آلڈس ہکسلے اور تورگنیف جیسے مغربی دنیا کے بڑے ناول نگاروں سے خوشہ چینی کی۔ نتیجے کے طور پر نیاز فتح پوری کے ہاں آسکر وائلڈ کا منطقی قولِ محال (*Paradox*) دیکھنے کو ملتا ہے، جو جوانی کے ہیجانات اور اضطراب سے لبریز ہے۔ مجنوں گورکھپوری کا روزنامچہ نما مکتوباتی اسلوب جداگانہ ہے اور حجاب امتیاز علی کی رومان پسندی ان کی والدہ عباسی بیگم کی ناوقت موت کے سبب حجاب کے نروس بریک ڈاؤن کے شدید نفسیاتی دباؤ کا نتیجہ۔ یوں حجاب امتیاز علی کے اسلوب کے حوالے سے ڈاکٹر بفوں کا قول درست معلوم ہوتا ہے کہ فن کار ہی کا دوسرا نام اسلوب ہے۔

پریم چند کی روایت میں ترقی پسند ناول نگاروں: قاضی عبدالغفار، عزیز احمد، سجّاد ظہیر، عصمت چغتائی اور کرشن چندر نے بہ یک وقت برطانوی استعماریت، جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام اور معاشرتی جکڑ بندیوں کے خلاف ترقی پسندانہ تحریکی جہاد کے تحت کڑوے کسیلے باغیانہ اسالیب تراشے۔

مقالہ کے باب سوم میں ۱۹۴۷ء کے بعد بیسویں صدی کے اختتام تک سامنے آنے والے ناول نگاروں: محمد احسن فاروقی، رامانند ساگر، قرۃ العین حیدر، ابراہیم جلیس، فضل احمد کریم فضلی، شوکت صدیقی، ممتاز مفتی، جمیلہ ہاشمی، عبداللہ حسین، خدیجہ مستور سے اقبال مجید تک پچیس صاحب اسلوب ناول نگار زیرِ بحث رہے۔ ناول نگاروں کے چناؤ میں اس بات کی تخصیص روا نہیں رکھی گئی کہ کس ناول نگار کا کس ملک سے تعلق ہے۔ چناؤ صرف اس بنیاد پر کیا گیا کہ ناول نگار کا اسلوب نیا ہو۔

مقالہ کا آخری باب، یعنی باب چہارم، اکیسویں صدی عیسوی میں سامنے آنے والے صاحب طرز ناول نگاروں سے متعلق ہے۔ ان میں سے بیشتر ناول نگار ایسے ہیں جو افسانہ تو بیسویں صدی ہی میں لکھتے آئے تھے لیکن بطور ناول نگار اکیسویں صدی عیسوی میں سامنے آئے۔ جیسے حسن منظر، مرزا حامد بیگ، انیس اشفاق، سیّد محمد اشرف، غضنفر، مرزا اطہر بیگ، خالد جاوید اور شمس الرحمن فاروقی۔ ان میں سے کچھ ایسے بھی ہیں، جن کی ابتدائی پہچان بطور شاعر کے ہے اور انھوں نے اکیسویں صدی میں ناول نگاری اختیار کی۔ جیسے وحید احمد، اختر رضا سلیمی اور سیّد کاشف رضا۔ اسی طرح احمد بشیر، خاکہ نگار تھے اور صلاح الدین عادل نقاد، جن کے ناول اکیسویں صدی عیسوی میں منظر عام پر آئے۔ اور آخری بات یہ کہ اکیسویں صدی کے ناولوں میں جس قدر تنوع اسلوبیاتی حوالے سے دیکھنے کو ملا، اتنا اردو ناول کے کسی اور دور میں دیکھنے کو نہیں ملتا۔ یعنی اردو ناول نے سادہ بیانیہ سے جادوی حقیقت نگاری *(Magic Realism)*، متناقص الخیال *(Paradoxical)* اور تخلیقی آمیزش *(Synthesis)* کے اسالیب تک سفر طے کر لیا۔

اس مقالہ کو تحریر کرتے ہوئے کیفیتی/معیاری طریقۂ تحقیق *(Qualitative Research Method)* اور لائبریری ریسرچ پر انحصار کیا گیا ہے۔

مقالہ کے بنیادی مآخذ آغاز تا حال، اردو میں لکھے گئے ناول ہیں اور ثانوی مآخذ اردو ناول سے متعلق لکھی گئی تنقیدی اور تحقیقی کتب کے علاوہ ادبی جرائد میں شائع شدہ مضامین اور تبصرہ جات۔ نیز پاکستان اور ہمسایہ ملک بھارت سے فراہمی مواد کی جلد دستیابی کے لیے PDF فائل کے حصول کے لیے انٹرنیٹ کو بہ طور وسیلہ برتا گیا ہے۔

❋

کتابیات

(الف) بنیادی م آخذ:

۱۔ ابراہیم جلیس :دو ملک، ایک کہانی، لاہور : شیش محل کتاب گھر، طبع اوّل ۱۹۵۶ :ء

۲۔ احمد بشیر :دل بھٹکے گا، لاہور : فیروز سنز (پرائیویٹ لمیٹڈ)، طبع اوّل ۲۰۰۳ء

۳۔ اختر رضا سلیمی :جاگے ہیں خواب میں، راول پنڈی : رومیل ہاؤس آف پبلی کیشنز ۲۰۱۵ :ء

۴۔ اختر رضا سلیمی :جندر، راولپنڈی : رومیل ہاؤس آف پبلی کیشنز ۲۰۱۷ :ء

۵۔ اطہر بیگ، مرزا :غلام باغ، لاہور : سانجھ پبلی کیشنز، اکتوبر ۲۰۰۶ء

۶۔ اطہر بیگ، مرزا :صفر سے ایک تک، لاہور : سانجھ پبلی کیشنز، طبع اوّل، ۲۰۰۹ء

۷۔ اطہر بیگ، مرزا :حسن کی صورتِ حال :خالی جگہیں پُر کریں، لاہور :الحمد پبلشرز، ۲۰۱۹ء

۸۔ اقبال مجید :کسی دن، الہ آباد، نیا سفر پبلی کیشنز، طبع اوّل : جنوری ۱۹۹۸ء

۹۔ اقبال مجید :نمک، الہ آباد، نیا سفر پبلی کیشنز، طبع اوّل ۱۹۹۹ :ء

۱۰۔ الطاف فاطمہ :دستک نہ دو، لاہور :فیروز سنز، طبع اوّل ۱۹۶۸ :ء

۱۱۔ الطاف فاطمہ :چلتا مسافر، لاہور :فیروز سنز، طبع اوّل ۱۹۸۱ :ء

۱۲۔ الیاس احمد گدّی :فائر ایریا، نئی دہلی :معیار پبلی کیشنز، طبع اوّل ۱۹۹۴ :ء

۱۳۔ انتظار حسین :چاند گہن، لاہور : مکتبہ کارواں، طبع اوّل ۱۹۵۳ :ء

۱۴۔ انتظار حسین :بستی، نئی دہلی : مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، طبع اوّل ۱۹۸۰ :ء

۱۵۔ انتظار حسین :تذکرہ، لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز، طبع اوّل ۱۹۸۷ :ء

۱۶۔ انتظار حسین :آگے سمندر ہے، لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز، طبع اوّل ۱۹۹۵ :ء

۱۷۔ انور سجّاد :خوشیوں کا باغ، نئی دہلی :شعور پبلی کیشنز، دریا گنج، طبع اوّل ۱۹۸۱ :ء

۱۸۔ انور سجّاد :جنم روپ، لاہور :قوسین، طبع اوّل ۱۹۸۵ :ء

۱۹۔ انیس اشفاق :دُکھیارے،لکھنؤ : گُل زین، ۲۰۱۴ء

۲۰۔ انیس اشفاق :خواب سراب،لکھنؤ : گُل زین، ۲۰۱۷ء

۲۱۔ انیس اشفاق :پری ناز اور پرندے،لکھنؤ : گُل زین، ۲۰۱۸ء

۲۲۔ انیس ناگی :دیوار کے پیچھے،لاہور :خالدین،طبع اوّل ۱۹۸۰:ء

۲۳۔ انیس ناگی :میں اور وہ،لاہور :جمالیات، ۱۹۸۳ء

۲۴۔ انیس ناگی :زوال،لاہور :جمالیات، ۱۹۸۹ء

۲۵۔ انیس ناگی :ایک گرم موسم کی کہانی،لاہور :جمالیات، ۱۹۹۰ء

۲۶۔ انیس ناگی :چوہوں کی کہانی،لاہور :جمالیات، ۱۹۹۵ء

۲۷۔ انیس ناگی :کیمپ،لاہور :جمالیات، ۱۹۹۸ء

۲۸۔ انیس ناگی :پُتلیاں،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء

۲۹۔ انیس ناگی :۳۱۳ بریگیڈ،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء

۳۰۔ انیس ناگی :صاحباں،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء

۳۱۔ انیس ناگی :سکریپ،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء

۳۲۔ بانو قدسیہ :راجہ گدھ،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز،طبع اوّل ۱۹۸۱ :ء

۳۳۔ پریم چند :گئودان،لاہور :اردو مرکز،طبع دوم ۱۹۷۲ :ء

۳۴۔ جمیلہ ہاشمی :تلاشِ بہاراں،لاہور :شیب پبلشرز،طبع اوّل ۱۹۶۱:ء

۳۵۔ جمیلہ ہاشمی :دشت سوس،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز،طبع دوم، ۲۰۱۰ء

۳۶۔ حجاب امتیاز علی :ظالم محبت،لاہور :دارالاشاعت پنجاب،طبع اوّل ۱۹۴۰ :ء

۳۷۔ حجاب امتیاز علی :اندھیرا خواب،لاہور :دارالاشاعت پنجاب،طبع اوّل ۱۹۵۰ :ء

۳۸۔ حجاب امتیاز علی :پاگل خانہ،لاہور :آئینہ ادب،طبع اوّل ۱۹۸۰ :ء

۳۹۔ حسن منظر العاصفہ : کراچی،شہرزاد،طبع اوّل ۲۰۰۶ :ء

۴۰۔ حسن منظر :دھنی بخش کے بیٹے،کراچی :شہرزاد،طبع اوّل ۲۰۰۸ :ء

۴۱۔ حسن منظر :وبا،کراچی :شہرزاد،طبع اوّل ۲۰۰۹ :ء

۴۲۔ حسن منظر :فلکِ نا انصاف،کراچی :شہرزاد،طبع اوّل ۲۰۲۰ :ء

۴۳۔ حیات اللہ انصاری :لہو کے پھول،لکھنؤ : کتاب دان،طبع اوّل ۱۹۶۹ :ء

۴۴۔ خالد جاوید :نعمت خانہ،دہلی :عرشیہ پبلی کیشنز،طبع اوّل ۲۰۱۴ :ء

۴۵۔ خدیجہ مستور :آنگن،لاہور :التحریر،طبع اوّل ۱۹۶۲ :ء

۴۶۔ خدیجہ مستور :زمین،لاہور :التحریر،طبع اوّل ۱۹۸۳ :ء

۴۷۔ رامانند ساگر :اور انسان مرگیا،دہلی :اعلیٰ پریس،۱۸۴۸ء

۴۸۔ رُسوا،مرزا محمد ہادی :امراؤ جان ادا،کراچی :اردو اکیڈمی سندھ،لائبریری ایڈیشن :جنوری ۱۹۶۱ء

۴۹۔ رشیدہ رضویہ :گھر میرا،راستے غم کے،لاہور : آئینہ ادب،طبع اوّل ۱۹۷۱ :ء

۵۰۔ رضیہ فصیح احمد :آبلہ پا،کراچی : کتابی دنیا،۱۹۶۴ء

۵۱۔ سرشار،رتن ناتھ :فسانۂ آزاد،نئی دہلی : مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،۱۹۸۳ء

۵۲۔ سیّد شبیر حسین :جھوک سیال،لاہور،ماڈل ٹاؤن،۱۹۷۲ء

۵۳۔ سیّد کاشف رضا :چار درویش اور ایک کچھوا،کراچی : مکتبہ دانیال،۲۰۱۸ء

۵۴۔ سیّد محمد اشرف :نمبردار کا نیلا،دہلی :عرشیہ پبلی کیشنز،۲۰۰۲ء

۵۵۔ سیّد محمد اشرف :آخری سواریاں،دہلی :عرشیہ پبلی کیشنز،۲۰۱۶ء

۵۶۔ شمس الرحمن فاروقی :کئی چاند تھے سرِ آسماں،کراچی :شہرزاد،طبع دوم ۲۰۱۳ :ء

۵۷۔ شمس الرحمن فاروقی :قبضِ زماں،کراچی :شہرزاد،۲۰۱۴ء

۵۸۔ شوکت صدیقی :کمیں گاہ،لاہور : کتاب پبلی کیشنز،طبع دوم ۲۰۰۹ :ء

۵۹۔ شوکت صدیقی :خدا کی بستی،کراچی : کتاب پبلی کیشنز،جنوری ۲۰۱۳:ء

۶۰۔ شوکت صدیقی :جانگلوس (جلد اوّل) لاہور : کتاب پبلی کیشنز۱۹۹۵ :ء

۶۱۔ صلاح الدین پرویز :نمرتا،دہلی : مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،۱۹۸۰ء

۶۲۔ صلاح الدین پرویز :سارے دن کا تھکا ہوا پرش،علی گڑھ،مکتبہ الفاظ،۱۹۸۲ء

۶۳۔ صلاح الدین پرویز :آئیڈنٹٹی کارڈ،دہلی :اخبار پبلی کیشنز،۱۹۸۹ء

۶۴۔ صلاح الدین عادل :خوشبو کی ہجرت،لاہور :ناصر کاظمی سوسائٹی،طبع اوّل ۲۰۰۸ :ء

۶۵۔ عبداللہ حسین :اُداس نسلیں،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۸۹ء

۶۶۔ عبداللہ حسین :باگھ،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۸۸ء

۶۷۔ عبداللہ حسین :نادار لوگ،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز،طبع دوم ۲۰۰۲:ء

۶۸۔ عزیز احمد :مرمر اور خون،لاہور : مکتبہ اردو،طبع اوّل ۱۹۴۲ :ء

۶۹۔ عزیز احمد :گریز،لاہور : مکتبہ جدید،۱۹۴۲ء

۷۰۔ عزیز احمد :آگ،لاہور :طبع اوّل ۱۹۴۳ :ء

۷۱۔ عزیز احمد :ہوس،لاہور : مکتبہ جدید،طبع سوم ۱۹۵۱ :ء

۷۲۔ عزیز احمد :ایسی بلندی،ایسی پستی،لاہور : مکتبہ جدید،طبع اوّل ۱۹۴۸ :ء

۷۳۔ عزیز احمد :شبنم،لاہور : مکتبہ جدید،طبع اوّل ۱۹۵۱ :ء

۷۴۔ عصمت چغتائی :ٹیڑھی لکیر ،لاہور : مکتبہ اردو، ۱۹۴۳ء

۷۵۔ عصمت چغتائی:معصومہ،لاہور :نیاادارہ، ۱۹۶۲ء

۷۶۔ غضنفر :دِویہ بانی، دہلی :ایجوکیشنل پبلشنگ، ۲۰۰۳ء

۷۷۔ فضل احمد کریم فضلی :خونِ جگر ہونے تک، کراچی :اردو اکیڈمی، ۱۹۵۷ء

۷۸۔ فرخندہ لودھی:حسرتِ عرضِ تمنا، لاہور :ماڈل بک سٹال،طبع اوّل ۱۹۶۹ :ء

۷۹۔ کرشن چندر :شکست، لاہور :نام پبلشر ندارد، ۱۹۴۳ء

۸۰۔ کرشن چندر :ایک گدھے کی سرگذشت، دہلی :رام پرکاش، ۱۹۶۱ء

۸۱۔ کرشن چندر :سڑک واپسی جاتی ہے، دہلی :ایشیا پبلشرز، ۱۹۶۱ء

۸۲۔ کرشن چندر :غدار، دہلی :رام پرکاش، ۱۹۶۱ء

۸۳۔ کرشن چندر :سڑک واپسی جاتی ہے، دہلی :رام پرکاش، ۱۹۶۱ء

۸۴۔ کرشن چندر :دادر پُل کے بچے، دہلی :رام پرکاش، ۱۹۶۱ء

۸۵۔ کرشن چندر :چاندی کے گھاؤ، دہلی :رام پرکاش، ۱۹۶۴ء

۸۶۔ کرشن چندر :پانچ لوفر ایک ہیروئن، دہلی :ایشیا پبلشرز، ۱۹۶۶ء

۸۷۔ کرشن چندر :برف کے پھول، الہ آباد :رومانی دنیا، ۱۹۶۱ء

۸۸۔ کرشن چندر :مٹی کے صنم، دہلی :ایشیا پبلشرز، ۱۹۶۶ء

۸۹۔ قرۃ العین حیدر :سفینۂ غمِ دل، لاہور : مکتبہ جدید، ۱۹۵۲ء

۹۰۔ قرۃ العین حیدر :آگ کا دریا، لاہور : مکتبہ اردو،طبع اوّل :دسمبر ۱۹۵۹ء

۹۱۔ قرۃ العین حیدر :گردشِ رنگِ چمن، کراچی : مکتبہ دانیال، ۱۹۸۷ء

۹۲۔ قرۃ العین حیدر :چاندنی بیگم، دہلی :ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۰ء

۹۳۔ قرۃ العین حیدر :آخرِ شب کے ہمسفر، لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء

۹۴۔ قرۃ العین حیدر :کارِ جہاں دراز ہے، لاہور :سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء

۹۵۔ محمد احسن فاروقی :رہِ رسمِ آشنائی، لکھنؤ :حیدری مارکیٹ،طبع اوّل ۱۹۴۹ :ء

۹۶۔ محمد احسن فاروقی :شامِ اودھ، لکھنؤ :حیدری مارکیٹ،طبع اوّل ۱۹۴۹ :ء

۹۷۔ محمد احسن فاروقی :سنگم، کراچی، ۱۹۶۰ء

۹۸۔ مرزا حامد بیگ :انارکلی، اسلام آباد :دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۷ء

۹۹۔ مرزا ہادی رُسوا :کلیاتِ مرزا رُسوا، لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء

۱۰۰۔ مستنصر حسین تارڑ :بہاؤ،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء
۱۰۱۔ مستنصر حسین تارڑ :راکھ،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۹۷ء
۱۰۲۔ مستنصر حسین تارڑ :قربتِ مرگ میں محبت،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۱ء
۱۰۳۔ مستنصر حسین تارڑ :خس و خاشاک زمانے،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۰ء
۱۰۴۔ مستنصر حسین تارڑ :منطق الطیر جدید،لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۸ء
۱۰۵۔ ممتاز مفتی :علی پور کا ایلی،لاہور :الفیصل ناشران،۲۰۰۷ء
۱۰۶۔ ممتاز مفتی :الکھ نگری،لاہور :الفیصل ناشران،طبع دوم ۱۹۹۸ :ء
۱۰۷۔ نثار عزیز بٹ :نگری نگری پھرا مسافر،لاہور : مکتبہ اردو،۱۹۵۶ء
۱۰۸۔ نثار عزیز بٹ :نے چراغے نے گُلے،لاہور :احمد اشعر پبلشرز،۱۹۷۳ء
۱۰۹۔ نثار عزیز بٹ :کاروانِ وجود،لاہور :احمد اشعر پبلشرز،۱۹۸۰ء
۱۱۰۔ نذیر احمد دہلوی :مراۃ العروس (کلیات نذیر احمد) لاہور :خزینہ علم و ادب،۲۰۰۵ء
۱۱۱۔ واجدہ تبسّم :نتھ کی عزّت،لاہور : مکتبہ اردو ادب،طبع ششم ۱۹۸۰ :ء
۱۱۲۔ واجدہ تبسّم :کیسے کاٹوں رین،لاہور : مکتبہ اردو ادب،طبع ثانی ۱۹۷۵ :ء
۱۱۳۔ واجدہ تبسّم :ساتواں پھیرا،نئی دہلی : ترقی اردو بیورو،طبع اوّل ۱۹۸۶ :ء
۱۱۴۔ وحید احمد :زینو،فیصل آباد :مثال پبلشرز،۲۰۰۳ء
۱۱۵۔ وحید احمد :مُندری والا،فیصل آباد :مثال پبلشرز،۲۰۱۲ء

(ب) ثانوی مآخذ:

۱۔ آلِ احمد سرور :اردو فکشن (مرتّبہ) شعبہ اردو،علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ۱۹۷۳ء
۲۔ اختر سلطانہ،ڈاکٹر:قرۃ العین حیدر :تحریروں کے آئینے میں،دکن :شعر و حکمت،۲۰۰۵ء
۳۔ ارتضیٰ کریم،ڈاکٹر :قرۃ العین حیدر :ایک مطالعہ،نئی دہلی :ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۱ء
۴۔ اسلم عزیز دُرّانی،ڈاکٹر :ناول اور ناول نگار،ملتان : کاروانِ ادب،طبع اوّل ۱۹۹۰ :ء
۵۔ اسلوب احمد انصاری :اردو کے پندرہ ناول،علی گڑھ،یونیورسل بک ہاؤس، ۲۰۰۳ء
۶۔ انوار احمد،ڈاکٹر :شوکت صدیقی :شخصیت اور فن،اسلام آباد :اکادمی ادبیات پاکستان،۲۰۰۶ء
۷۔ انور پاشا،ڈاکٹر :ہندو پاک میں اردو ناول،نئی دہلی :پیش رو پبلی کیشنز،۱۹۹۲ء
۸۔ اے۔خیام :جدید اردو ناول :اسلوب و فن،لاہور :عکی پبلشرز،۲۰۱۹ء
۹۔ جمیل جالبی،ڈاکٹر :ارسطو سے ایلیٹ تک،کراچی :نیشنل بک فاؤنڈیشن،۱۹۷۶ء

۱۰۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر :تاریخ ادب اردو (جلد چہارم)، لاہور : مجلس ترقی ادب، طبع اوّل ۲۰۱۲ :ء

۱۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر :نئی تنقید، دہلی :ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۸ء

۱۲۔ حامد بیگ، ڈاکٹر مرزا :مغرب سے نثری تراجم، اسلام آباد :مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۸ء

۱۳۔ حامد بیگ، ڈاکٹر مرزا :نسوانی آوازیں، لاہور سانگ پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء

۱۴۔ حامد بیگ، ڈاکٹر مرزا :اردو ترجمے کی روایت، اسلام آباد :دوستی پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء

۱۵۔ حامد حسن قادری :داستان تاریخ اردو، نرائن اگروال تاجر کتب ۱۹۵۷ :ء

۱۶۔ خالد اشرف، ڈاکٹر :برصغیر میں اردو ناول، دہلی :خالد اشرف ۲۲۱ — غالب اپارٹمنٹس، ۱۹۹۵ء

۱۷۔ خلیل احمد بیگ، ڈاکٹر :اسلوبیاتی تنقید، نئی دہلی :قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۱۴ء

۱۸۔ خورشید الاسلام، ڈاکٹر :تنقیدیں، دہلی :ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، طبع اوّل ۱۹۵۷ :ء

۱۹۔ سلام سندیلوی، ڈاکٹر :ناول کا مطالعہ، مشمولہ :ادب کا تنقیدی مطالعہ، کراچی :سندھ ساگر اکادمی، ۱۹۷۸ء

۲۰۔ سلیم اختر، ڈاکٹر :داستان اور ناول، لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء

۲۱۔ سلیمان اطہر جاوید، پروفیسر :عزیز احمد کی ناول نگاری، نئی دہلی :ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۶ء

۲۲۔ سیّد ارشاد حیدر/لئیق اصلاح :خدا لگتی، حیدر آباد :الانصار پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء

۲۳۔ سیّد محمد عبداللہ، ڈاکٹر :سرسیّد احمد خاں اور ان کے نامور رفقا کی اردو نثر کا فکری و فنی جائزہ، لاہور : مکتبہ کارواں، ۱۹۶۵ء

۲۴۔ صغیر افراہیم، ڈاکٹر :پریم چند ایک نقیب، علی گڑھ :مسلم ایجوکیشنل پریس ۱۹۹۹ :ء

۲۵۔ صغیر افراہیم، ڈاکٹر :افسانوی ادب کی نئی قرأت، علی گڑھ، ۲۰۱۱ء

۲۶۔ صغیر افراہیم، ڈاکٹر :پریم چند کی تخلیقات کا معروضی مطالعہ، نئی دہلی :براؤن بک، ۲۰۱۷ء

۲۷۔ صغیر افراہیم، ڈاکٹر :اردو فکشن :تنقید اور تجزیہ، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۳ء

۲۸۔ ضیاء الحسن، ڈاکٹر :جندر ایک وجودی ناول (مضمون)، مطبوعہ :''مکالمہ''، کراچی، ۲۰۱۷ء

۲۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر :داستان اور ناول :تنقیدی مطالعہ، لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء

۳۰۔ شمیم احمد :آگ کا دریا مشمولہ ۲+۲=۵، کوئٹہ قلات پبلشرز، ۱۹۷۷ء

۳۱۔ شہاب ظفر اعظمی، ڈاکٹر :اردو ناول کے اسالیب، دہلی : تخلیق کار پبلشرز، ۲۰۰۵ء

۳۲۔ شہنشاہ مرزا :قرۃ العین حیدر کی ناول نگاری، لکھنؤ، امین آباد :نصرت پبلشرز، ۱۹۸۷ء

۳۳۔ طارق سعید، ڈاکٹر :اسلوب اور اسلوبیات، لاہور :نگارشات، طبع دوم ۱۹۹۸ :ء

۳۴۔ طارق سعید، ڈاکٹر :اسلوبِ جلیل، کراچی : مکتبہ دانیال، طبع دوم ۱۹۹۳ :ء

۳۵۔ طارق سعید، ڈاکٹر :اردو طنزیات و مضحکات کے نمائندہ اسالیب، دہلی :ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، طبع اوّل ۱۹۹۶ :ء

۳۶۔ عبدالسلام، ڈاکٹر :قرۃ العین حیدر اور ناول کا جدید فن، دہلی :ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۳ء

۳۷۔ عبدالمغنی، پروفیسر :قرۃ العین حیدر کا فن، نئی دہلی :ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۰ء

۳۸۔ علی احمد فاطمی، ڈاکٹر :ناول کی شعریات، دہلی :عرشیہ پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء

۳۹۔ علی عباس حسینی :ناول کی تاریخ و تنقید، لکھنؤ :انڈین بک ڈپو، ۱۹۴۴ء

۴۰۔ علی ہجویری، حضرت :کشف المحجوب، لاہور :داتا گنج بخش اکیڈمی، ۱۹۵۸ء

۴۱۔ قاسم یعقوب :اردو میں اسلوب اور اسلوبیات کے مباحث، کراچی :سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۱۷ء

۴۲۔ قمر رئیس، ڈاکٹر :پریم چند کا تنقیدی مطالعہ، دہلی :عفیف آف سیٹ پرنٹرز، ۲۰۰۴ء

۴۳۔ کلیم الدین احمد :اردو زبان اور فنِ داستان گوئی، اسلام آباد :نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۹۰ء

۴۴۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر :ناول کیا ہے؟، کراچی، الکتاب، طبع اوّل ۱۹۵۶ :ء

۴۵۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر :اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، لاہور :سنگ ساگر اکادمی، ۱۹۶۸ء

۴۶۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر :تاریخ ادبِ انگریزی، اسلام آباد :مقتدرہ قومی زبان، طبع اوّل ۱۹۸۶ :ء

۴۷۔ محمد شاکر، ڈاکٹر :اردو میں تاریخی ناول، مظفر پور :کتابستان، ۲۰۰۳ء

۴۸۔ مسعود اشعر :تاریخ کے گھاؤ :راکھ (مضمون)، مطبوعہ :"ادب لطیف"، لاہور، نومبر ۱۹۹۸ء

۴۹۔ ممتاز احمد خاں، ڈاکٹر :اردو ناول کے بدلتے تناظر، کراچی :ویلکم بک پورٹ، ۱۹۹۳ء

۵۰۔ ممتاز احمد خاں، ڈاکٹر :اردو ناول کے چند اہم زاویے، کراچی :انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۲۰۰۳ء

۵۱۔ ممتاز احمد خاں، ڈاکٹر :اردو ناول کے ہمہ گیر سروکار، کراچی :ماجرا سرائے پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء

۵۲۔ ممتاز حسین :ادبی مسائل، لاہور: مکتبہ اردو، طبع اوّل ۱۹۵۵ :ء

۵۳۔ ممتاز حسین :ادب اور لاشعور، کراچی :ادارہ نقدِ ادب، طبع اوّل ۱۹۹۲ :ء

۵۴۔ میلان کنڈیرا :ناول کا فن (ترجمہ :ارشد وحید)، اسلام آباد :اکادمی ادبیاتِ پاکستان، ۲۰۰۷ء

۵۵۔ نارنگ، ڈاکٹر گوپی چند :ادبی تنقید اور اسلوبیات، لاہور :سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء

۵۶۔ نارنگ، ڈاکٹر گوپی چند :اردو زبان اور لسانیات، رام پور :رضا لائبریری، ۲۰۰۶ء

۵۷۔ ناز قادری، ڈاکٹر :اردو ناول کا سفر، مظفر پور (بھارت)؛ مکتبہ صدف، دسمبر ۲۰۰۱ء

۵۸۔ نصیر احمد خاں، ڈاکٹر :ادبی اسلوبیات، نئی دہلی :اردو محل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء

۵۹۔ وقار عظیم :داستان سے افسانے تک، دہلی :ایم۔کے آفسٹ پرنٹرز، ۱۹۹۴ء

۶۰۔ یوسف سرمست، ڈاکٹر :انیسویں صدی میں اردو ناول، دہلی :ترقی اردو یونی ورسٹی پرنٹر، ۲۰۰۰ء

(ج) مضامین، دیباچہ جات، انٹرویوز، تبصرہ جات:

۱۔ آغا سہیل، ڈاکٹر :خوشیوں کا باغ :ایک مطالعہ، مطبوعہ : ''آہنگ''، گیا، مئی ۱۹۸۲ء

۲۔ احمد علی (انٹرویو :طاہر مسعود) :سوغات، بنگلور، ستمبر ۱۹۹۴ء

۳۔ احمد ندیم قاسمی :زمین (مضمون)، ''فنون'' لاہور :خدیجہ مستور نمبر ۱۹۶۲ :ء

۴۔ بورس پاسٹرناک (انٹرویو)، نیویارک ٹائمز، فروری ۱۹۵۹ء

۵۔ حجاب امتیاز علی :(انٹرویو) ''ندائے ملت'' (جمعہ ایڈیشن)، ۸ ستمبر ۱۹۸۱ء

۶۔ حنیف فوق، ڈاکٹر :شوکت صدیقی :ایک مطالعہ، (مضمون) ''چہارسُو''، راولپنڈی، ستمبر ۱۹۹۷ء

۷۔ دیویندر اسر :اُداس نسلیں (مضمون) مطبوعہ : ''آج کل''، دہلی، اگست ۱۹۷۲ء

۸۔ راہی معصوم رضا :آگ کا دریا، مطبوعہ :اردو ادب، علی گڑھ، ۱۹۶۵ء

۹۔ رشیدہ رضویہ :دشتِ سوس کا تنقیدی جائزہ (مضمون) مطبوعہ :روزنامہ ''جسارت'' کراچی (ادبی صفحہ) ۲۱ جون ۱۹۸۴ء

۱۰۔ رضی عابدی :تین ناول نگار، لاہور :سانجھ، ۲۰۱۰ء

۱۱۔ روش ندیم، ڈاکٹر :ایک ناول، ایک کردار (مضمون) ''آبشار''، میانوالی (ناول نمبر)، ۲۰۰۷ء

۱۲۔ سفینہ بیگم، ڈاکٹر :اکیسویں صدی کے ناولوں میں ہیئت اور تکنیک، مطبوعہ : ''لوح''، اسلام آباد، جنوری ــ جون ۲۰۱۹ء

۱۳۔ سہیل احمد خاں، ڈاکٹر :دشتِ سوس (مضمون)، مطبوعہ :روزنامہ: ''جسارت'' کراچی (ادبی صفحہ) ۲۱ جون ۱۹۸۴ء

۱۴۔ سہیل احمد خاں، ڈاکٹر، فلیپ :غلام باغ، از مرزا اطہر بیگ، لاہور، سانجھ پبلیکیشنز، ۲۰۰۶ء

۱۵۔ شمس الرحمن فاروقی :انٹرویو "First City Magazine" :، دہلی، ۱۷ جولائی ۲۰۱۳ء

۱۶۔ شمیم حنفی، ڈاکٹر :نمک ذائقہ بھی ہے اور زنجیر بھی، پیش لفظ : ''نمک'' الہ آباد :نیا سفر پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء

۱۷۔ شوکت صدیقی :انٹرویو، روزنامہ : ''حریت'' کراچی، ۳ مئی ۱۹۸۵ء

۱۸۔ شیخ صلاح الدین و محمد سلیم الرحمن :عبداللّٰہ حسین سے بات چیت (مکالمہ) ''سویرا''، لاہور، شمارہ ۲۵ :، ۱۹۶۵ء

۱۹۔ عبدالسلام، ڈاکٹر :اداس نسلیں، ایک جائزہ (مضمون) ''سیپ'' کراچی، دسمبر ۱۹۸۳ء

۲۰۔ عتیق صدیقی :آگ کا دریا :ایک تجزیاتی مطالعہ، (مضمون)، ''الفاظ''، علی گڑھ، ۱۹۸۸ء

۲۱۔ عف انیس : ''انیس ناگی'' (مضمون) مطبوعہ : ''دانش ور''، لاہور، ۲۰۱۱ء

۲۲۔ علی احمد فاطمی، ڈاکٹر : تعارفیہ : ''کسی دن''، الہ آباد، نیا سفر، ۱۹۹۸ء

۲۳۔ عزیز احمد :(دیباچہ) ''ہوس''، لاہور : مکتبہ جدید، ۱۹۵۱ء

۲۴۔ قاضی جاوید : ''دیوار کے پیچھے''(مضمون)، ''انیس ناگی ایک وجودی ناول نگار''، لاہور : حسن پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء

۲۵۔ قرۃالعین حیدر :آئینہ خانہ میں، (مضمون) ''نقش''، کراچی، ۱۹۶۲ء

۲۶۔ قرۃالعین حیدر :(تبصرہ)، ''آج کل''، دہلی، جولائی ۱۹۹۸ء، قسط نمبر ۱۴ :

۲۷۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر :آنگن پر ایک نظر (مضمون)، ''فنون'' لاہور ۱۹۶۲ :ء

۲۸۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر :ادب میں فلسفہ (مضمون)، ''سیپ'' کراچی، شمارہ ۲ :

۲۹۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر :ناول کے پچیس سال (مضمون) ''ساقی''، کراچی، جوبلی نمبر ۱۹۵۵ :ء

۳۰۔ محمد خالد اختر :عبداللہ حسین کی اداس نسلیں، ''فنون'' لاہور، اکتوبر، نومبر ۱۹۶۴ء

۳۱۔ محمد سلیم الرحمن :انیس ناگی کا ناول زوال، مشمولہ :انیس ناگی ایک وجودی ناول نگار، لاہور : حسن پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء

۳۲۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر :رواں ہے پانی :قرۃ العین حیدر کا تصور وقت، (مضمون)، ''فنون''، لاہور : جنوری — مارچ ۲۰۱۶ء

۳۳۔ محمود ایاز :آگ کا دریا (مضمون)، ''سوغات''، بنگلور، شمارہ ۵ :، ۱۹۹۳ء

۳۴۔ محی الدین بمبئی والا :قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ، (مضمون) ''ایوان اردو''، دہلی، ۱۹۹۱ء

۳۵۔ ممتاز احمد خاں، ڈاکٹر :صفر سے ایک تک، (مضمون) ''اجراء'' کراچی ۲۰۱۳ :ء

۳۶۔ مستنصر حسین تارڑ :(انٹرویو) مطبوعہ : ''تسطیر''، لاہور، جولائی، اگست، ۱۹۹۹ء

۳۷۔ مستنصر حسین تارڑ:(انٹرویو) مطبوعہ : ''آبشار''(ناول نمبر) میانوالی، شمارہ ۴ :، ۲۰۱۷ء

۳۸۔ مسیح الزماں صدیقی، ڈاکٹر : ''ناول کی تنقید''(مضمون) مطبوعہ : ''شب خون'' الہ آباد، مارچ ۱۹۶۷ء

۳۹۔ مظفر حنفی، ڈاکٹر :عینی اور اردو فکشن، (مضمون) ''روشنائی''، کراچی، ۲۰۰۹ء

۴۰۔ نوید شہزاد، ڈاکٹر :آگے سمندر ہے :ایک نقطہ نظر، (مضمون) ''دریافت''، اسلام آباد، شمارہ ۱۰ :، جنوری ۲۰۱۱ء

۴۱۔ وحید احمد :(انٹرویو) :وحید احمد سے ایک مکالمہ، مطبوعہ : ''آبشار''، میانوالی (ناول نمبر) ۲۰۰۷ء

۴۲۔ وحید قریشی، ڈاکٹر :میں اور وہ، (تجزیہ) مشمولہ :انیس ناگی ایک وجودی ناول نگار، لاہور :احسن پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء

۴۳۔ وقار ناصری :آزادی کے بعد اردو ناول، (مضمون) مطبوعہ : ''نیا دور''، لکھنؤ، ستمبر ۱۹۹۷ء

(د) انگریزی کتب:

1. *Dobree, Bonamy: "Modern Prose Style", London: Oxford University Press, 1964.*
2. *"Encyclopedia Britannica", London, vol. 1,1964.*
3. *Fork, Ralf: "The novel and the people", London, Oxford University Press, 1973.*
4. *Forster, E.M.: "The Aspects of the Novel", London, Penguin, 1968.*
5. *James, Henry: "The Art of Novel: Critical Prefaces", New York, 1965.*
6. *Liddlell, Robert: "A Treatise of the Novel", London, Penguin, 1960.*
7. *Phillip, Stevick: "The Theory of Novel", New York, The Free Press, 1966.*
8. *The Lexicon Webster Dictionary, Vol. 1, 1964.*

(ہ) رسائل وجراید:

۱۔ ''آبشار'' (ناول صدی نمبر) چشمہ، میانوالی، شمارہ ۴ :، ۲۰۰۷ء

۲۔ ''آج کل''، دہلی (بھارت)، اگست ۱۹۷۲ء

۳۔ ''آج کل''، دہلی (بھارت)، جولائی ۱۹۹۸ء

۴۔ ''آہنگ'' گیا (بھارت)، مئی ۱۹۸۲ء

۵۔ ''اجرا''، کراچی، شمارہ ۱۴ :، اپریل، جون ۲۰۱۳ء

۶۔ ''اجرا''، کراچی، شمارہ ۱۵ :، جولائی، ستمبر ۲۰۱۳ء

۷۔ ''اردو ادب''، علی گڑھ، ۱۹۶۵ء

۸۔ ''الفاظ''، علی گڑھ (بھارت)، ۱۹۸۸ء

۹۔ ''ایوانِ اردو''، دہلی (بھارت)، جنوی ۱۹۹۱ء

۱۰۔ ''تزئینِ ادب'' شیر پور (بھارت) اپریل — جون، ۲۰۱۷ء

۱۱۔ ''تسطیر'' لاہور، جولائی، اگست، ۱۹۹۹ء

۱۲۔ ''جسارت''، کراچی (ادبی صفحہ) ۲۱ — جون ۱۹۸۴ء

۱۳۔ ''چہارسُو''، راولپنڈی، ستمبر ۱۹۹۷ء

۱۴۔ ’’حُریّت‘‘، کراچی، ۳مئی ۱۹۸۵ء

۱۵۔ ’’دانشور‘‘، لاہور (خاص شمارہ)، ۲۰۱۱ء

۱۶۔ ’’دریافت‘‘، اسلام آباد، شمارہ ۱۰: جنوری ۲۰۱۱ء

۱۷۔ ’’روشنائی‘‘، کراچی (خصوصی شمارہ) ۲۰۰۹ء

۱۸۔ ’’ساقی‘‘، کراچی، (جوبلی نمبر)، ۱۹۵۵ء

۱۹۔ ’’سبق اردو‘‘ بھدوہی (بھارت) شمارہ ۳۲: جنوری ۲۰۱۳ء

۲۰۔ ’’سویرا‘‘، لاہور، شمارہ ۲۵: ۱۹۶۵ء

۲۱۔ ’’سوغات‘‘، بنگلور (بھارت)، شمارہ ۵: ۱۹۹۳ء

۲۲۔ ’’سوغات‘‘، بنگلور (بھارت)، ستمبر ۱۹۹۴ء

۲۳۔ ’’سیپ‘‘، کراچی، شمارہ ۲:

۲۴۔ ’’سیپ‘‘، کراچی، دسمبر ۱۹۸۳ء

۲۵۔ ’’شب خون‘‘، الہ آباد (بھارت)، مارچ ۱۹۶۷ء

۲۶۔ "First City Magazine"، دہلی، ۱۷۔ جولائی ۲۰۱۳ء

۲۷۔ ’’فنون‘‘، لاہور (خدیجہ مستور نمبر)، ۱۹۶۲ء

۲۸۔ ’’فنون‘‘، لاہور، اکتوبر، نومبر ۱۹۶۴ء

۲۹۔ ’’فنون‘‘، لاہور، جنوری — مارچ ۲۰۱۶: ء

۳۰۔ ’’لوح‘‘، اسلام آباد، جنوری — جون ۲۰۱۹: ء

۳۱۔ ’’معیار‘‘ بین الاقوامی یونیورسٹی، اسلام آباد، شمارہ ۲۰: دسمبر ۲۰۱۸ء

۳۲۔ ’’ندائے ملت‘‘ (جمعہ ایڈیشن)، ۸۔ ستمبر ۱۹۸۱ء

۳۳۔ ’’نقش‘‘، کراچی (خاص شمارہ)، ۱۹۶۲ء

۳۴۔ ’’نیا دور‘‘، لکھنؤ (بھارت)، ستمبر ۱۹۹۷ء

۳۵۔ ’’نیا سفر‘‘، الہ آباد (خاص شمارہ)، ۱۹۹۸ء

۳۶۔ ’’نیویارک ٹائمز‘‘، نیویارک (امریکہ)، فروری ۱۹۵۹ء

(و) برقی ذخیرۂ کتب:

(i) ’’ریختہ‘‘ www.rekhta.org :

(ii) اردو ویب ڈیجیٹل لائبریری www.urdulibrary :

CREATIVE STYLES OF URDU NOVEL

(Research-based critical study)

Ph. D (Urdu) Thesis

(2020)

Supervisor
Dr. Zia-ul-Hasan
Professor, Department of Urdu

Submitted by
Qaisra Naheed
Research Scholar, Ph.D. (Urdu)

Department of Urdu, Oriental College

University of the Punjab, Lahore